

ANO 2009

NÚM. 007



La Tribuna

CADERNOS DE ESTUDOS DA CASA
MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN

Casa-Museo

EMILIA
PARDO
BAZÁN

FUNDACIÓN CAIXA GALICIA



Emilia Pardo Bazán nos Xardíns de Méndez Núñez.

A Coruña, 1902.

Fotografía cedida por Jacobo López Barja.

Deseño:

Sinmás Comunicación Visual

Maquetación:

Opción Gráfica, s.l.

Fotografía:

Arquivo e Biblioteca da Real Academia Galega

Xosé Castro

El Correo Gallego

José Antonio Durán

Jacobo López Barja

Impresión:

Plana, S.L. Artes Gráficas

En Portada:

Emilia Pardo Bazán de nena. Fotografía cedida por José Antonio Durán

ISSN: 1697 - 0810

Depósito Legal: C-2381-2009

© Real Academia Galega / Casa-Museo Emilia Pardo Bazán

Rúa Tabernas, 11

15001 A Coruña

Entidade Colaboradora: Fundación Caixa Galicia



La Tribuna

CADERNOS DE ESTUDOS DA CASA

MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN

Casa-Museo



EMILIA
PARDO
BAZÁN

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

COMITÉ CIENTÍFICO

- José María Paz Gago *Presidente do Comité Científico*
(*Universidade da Coruña*)
- M^a. de los Ángeles Ayala Aracil (*Universitat de Alicante*)
Yolanda Arencibia (*Universidad de Las Palmas de Gran Canaria*)
Maryellen Bieder (*Indiana University*)
Carmen Bobes Naves (*Universidad de Oviedo*)
Laureano Bonet (*Universitat de Barcelona*)
Jean François Botrel (*Université de Rennes*)
Anthony H. Clarke (*University of Birmingham*)
Nelly Clemessy (*Université de Nice*)
Lou Deustch (*State University of New York at Stony Brook*)
Xosé María Dobarro Paz (*Universidade da Coruña*)
Ángeles Ezama Gil (*Universidad de Zaragoza*)
Carlos Feal Deibe (*State University of New York at Buffalo*)
Ana María Freire López (*UNED. Madrid*)
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 (*Università degli Studi di Milano*)
José María Martínez Cachero (*Universidad de Oviedo*)
Marina Mayoral (*Universidad Complutense de Madrid*)
César Antonio Molina (*Escritor e profesor*)
Alberto Moreiras (*Duke University*)
Rosa Navarro Durán (*Universitat de Barcelona*)
Juan Oleza (*Universitat de València*)
Tonina Paba (*Università degli Studi di Cagliari*)
Juan Paredes Núñez (*Universidad de Granada*)
Carmen Parrilla García (*Universidade da Coruña*)
Ermitas Penas Varela (*Universidad de Santiago*)
Luz Pozo Garza (*Real Academia Galega*)
Ángeles Quesada Novás (*Sociedad Menéndez Pelayo*)
Olivia Rodríguez González (*Universidade da Coruña*)
Gonzalo Sobejano (*Columbia University*)
Adolfo Sotelo (*Universitat de Barcelona*)
Marisa Sotelo (*Universitat de Barcelona*)
Fernando Varela (*Universidad de Viena*)

ANO 7, NÚM. 7, 2009.

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.
jmpazudc.es, DA UNIVERSIDADE DA CORUÑA

CONSELLO DE REDACCIÓN

DIRECTOR

Xosé Ramón Barreiro Fernández (*Real Academia Galega*)

SUBDIRECTORA

Patricia Carballal Miñán (*Real Academia Galega*)

SECRETARIA

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

SECRETARIA ADXUNTA

María Bobadilla Pérez (*Universidade da Coruña*)

COMITÉ DE REDACCIÓN

Xosé Luis Axeitos (*Real Academia Galega*)

Ricardo Axeitos Valiño (*Real Academia Galega*)

Javier Bahamonde (*Historiador do Arte*)

Pilar Couto Cantero (*Universidade da Coruña*)

Santiago Díaz Lage (*Universidade de Santiago
de Compostela*)

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

Juan Gil de Araújo (*Xerente da Bodega do Pazo de Fefiñáns*)

José Luis Mínguez Goyanes (*Universidade da Coruña*)

Javier Ozores Marchesi (*Academia Galega de Gastronomía*)

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

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



ÍNDICE XERAL



INTRODUCCIÓN

José Luis Méndez López	
PRESENTACIÓN	17
Xosé Ramón Barreiro Fernández	
EDITORIAL	19
Patricia Carballal Miñán	
LIMIAR	21
José Manuel González Herrán	
“Recuerdo de un maestro: Benito Varela Jácome (1919-2010)”	23

ESTUDOS

Grupo de investigación <i>La Tribuna</i>	
“La riqueza de Emilia Pardo Bazán. Una aproximación a su estudio”	37
Ángeles Quesada Novás	
“«El pescador» de Emilia Pardo Bazán: un ejemplo de <i>imitatio</i> ”	81
Yago Rodríguez Yáñez	
“Concepcións e referentes líricos de Emilia Pardo Bazán: traducións e imitacións”	95
José Manuel González Herrán	
“Fisonomía de Marineda en un olvidado artículo de Emilia Pardo Bazán (1878)”	139
Cristina Patiño Eirín	
“El viaje en el itinerario de la escritura de Pardo Bazán”	169

NOTAS

Entrevista a Josette Allavena	187
Juan Miguel Zarandona	
“ <i>Los Pazos de Ulloa / The House of Ulloa</i> o la recepción de la obra de Emilia Pardo Bazán en lengua inglesa. La necesidad de impulsar su traducción”	197

Emilia Pérez Romero	
“Alarcón en la obra crítica de Emilia Pardo Bazán”	223
Christian Boyer	
“Hacia una lectura psicoanalítica del «cuento cruel» de Emilia Pardo Bazán: «Un destripador de antaño»”	243
Daniel Ferreras Savoye	
“Homosexual Desire and Gender Bending in Pardo Bazán's <i>Los Pazos de Ulloa</i> ”	261
DOCUMENTACIÓN	
Maryellen Bieder	
“«Mis retratos y mis caricaturas»: Un artículo rescatado de Emilia Pardo Bazán”	281
Javier López Quintáns	
“Camino de senderos que se bifurcan. La recuperación de cuentos de Emilia Pardo Bazán: edición de «Las siete dudas»”	295
Patricia McDermott	
“El proceso pardobazaniano de traducir y revisar un texto de historia literaria: «La nouvelle génération de romanciers et conteurs en Espagne» (<i>La Revue</i>) > «La nueva generación de novelistas y cuentistas en España» (<i>Helios</i>)”	307
Cristina Patiño Eirín	
“Un cuento de Pardo Bazán olvidado, el <i>pendant</i> de «Travesura pontificia»: «Travesura regia», o cómo se gemina un cuento”	373
Ricardo Axeitos Valiño y Patricia Carballal Miñán	
“Nuevos cuentos de Emilia Pardo Bazán recuperados de la prensa madrileña”	387
Francisco Trinidad	
“Una semblanza olvidada de doña Emilia Pardo Bazán”	433
José Luis Campal Fernández	
“Una necrología de Emilia Pardo Bazán”	449

RECENSIONES

- Araceli Herrero Figueroa
 Emilia Pardo Bazán (2009): *Cuentos de Amor*, Barcelona, e-litterae, Fabulator 457
- Cristina Patiño Eirín
 Emilia Pardo Bazán (2009): *El niño de Guzmán*, prólogo de Xulia Santiso Rolán, A Coruña, Ediciones del Viento, Viento del Oeste, 23. (Editado en colaboración con la Real Academia Galega) 461
- Ana M^a. Freire
La Literatura de Emilia Pardo Bazán (2009): José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín, Ermitas Penas Varela (editores), A Coruña, Fundación Caixa Galicia, Casa-Museo Emilia Pardo Bazán 463
- Cristina Patiño Eirín
 Emilia Pardo Bazán (2009): *Misterio*, Edición a cargo de Julio Beauchy, [sin lugar de edición: Sevilla?], Guadalturia ediciones 467
- María Bobadilla Pérez
 Emilia Pardo Bazán (2009): *La Cuestión Palpitante. La Revolución y La Novela en Rusia. La Nueva Cuestión Palpitante*, introd. de Laura Silvestri y Carlos Dorado, Madrid, Editorial Bercimuel 475
- Araceli Herrero Figueroa
Mondariz en los textos de Emilia Pardo Bazán. Antología (1887-1919) (2009): Edición a cargo de Patricia Carballal Miñán, Fundación Mondariz Balneario 479
- Cristina Patiño Eirín
 Mckenna, Susan M. (2009): *Crafting the Female Subject. Narrative Innovation in the Short Fiction of Emilia Pardo Bazán*, Washington D. C., The Catholic University of America Press 485

NOTICIAS DA CASA-MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN

- Xulia Santiso Rolán
 “Casa-Museo Emilia Pardo Bazán. Producción cultural” 493
- Noelia López Álvarez
 “Estudo dos visitantes da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán. Ano 2009” .. 557

PRESENTACIÓN

José Luis Méndez López

PRESIDENTE DA FUNDACIÓN CAIXA GALICIA

Acudindo á cita anual cos seus interesados lectores, chega este sétimo número de *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*. Esta revista, que desde os seus comezos gozou dunha extraordinaria acollida no ámbito científico-literario internacional, nacía aberta a quen quixese ver publicados os seus artigos –realizados co rigor e a metodoloxía imprescindibles en calquera traballo de investigación–, o cal foi sen dúbida un acerto. Amosa unha excelente vitalidade, a xulgar pola extensa nómina de colaboradores, a variación de temas (sempre relacionados coa nosa escritora) e o volume de páxinas de cada número. A diversidade de linguas que podemos atopar dá conta da súa vocación internacional: xunto a textos maioritariamente en castelán, publica tamén artigos en galego e mesmo en inglés, nesta entrega. Non podía ser doutro xeito tratándose de figura de tan extensa e políglota cultura.

A esa variedade de estudos sobre a obra literaria de dona Emilia, engádese unha actividade moi importante dos colaboradores de *La Tribuna* na sección «Documentación», a exhumación de textos breves, contos, poemas, artigos, ben recuperados de diferentes publicacións periódicas, ben perdidos, incrementando deste xeito o vasto corpus coñecido da súa produción.

Por outra banda, o grupo de investigación biográfica, chamado tamén *La Tribuna*, publica neste número o froito do seu segundo traballo a partir de fondas pescudas arquivísticas, co fin de dar a coñecer un perfil aínda máis definido sobre a escritora.

Cómpre salientar o labor da Casa-Museo que, xunto coa Real Academia Galega, vén realizando desde hai dez anos un encomiable labor de acondicionamento do pazo da rúa Tabernas, de catalogación, conservación e difusión dos fondos pardobazanianos. Está, ademais, a desenvolver un plan de actividades que insiren o museo nos parámetros da nova museoloxía, poñendo un patrimonio colectivo a disposición dunha comunidade participativa.

Desde a Fundación Caixa Galicia, entidade de interese galego na difusión da cultura, queremos transmitir os nosos parabéns ao comité científico de *La Tribuna*, ao seu director, colaboradores e investigadores por estas novas achegas á vida e obra da ilustre coruñesa.

EDITORIAL

Xosé Ramón Barreiro Fernández

É xa de todos coñecido como a Real Academia Galega, en agradecemento e recoñecemento á ilustre personalidade de Emilia Pardo Bazán, dende hai dez anos dedica importantes esforzos para dar a coñecer tanto a vida como a obra desta extraordinaria escritora galega.

Acondicionouse o espazo do museo de acordo cun proxecto museístico interactivo e moderno; catalogouse todo o arquivo; publicouse o *Catálogo da Biblioteca de Emilia Pardo Bazán*; restauráronse, por especialistas, os documentos e papeis orixinais de D.^a Emilia que, polo tempo transcorrido e polo uso, ameazaban perderse. Cumpridos estes obxectivos acometemos outras empresas: organizar Simposios e Congresos (xa se realizaron catro Simposios e un Congreso) e, finalmente, fundar a revista *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, que se iniciou no ano 2003.

Encargamos a organización dos Congresos ao Catedrático de Literatura Española da Universidade de Santiago e grande especialista en Pardo Bazán, D. José Manuel González Herrán. Para fundar e dirixir a revista nomeamos a D. José María Paz Gago, Catedrático de Teoría da Literatura da Universidade da Coruña.

Foi o profesor Paz Gago quen, con esforzo, intelixencia e imaxinación, fixo posible a aparición e consolidación da revista, polo que a Real Academia Galega e eu persoalmente lle estaremos sempre agradecidos.

O Presidente da Real Academia Galega, D. Xosé Luís Méndez Ferrín e a Xunta Directiva que preside, tomaron a decisión de nomearme como responsable das actividades da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán e da dirección da revista *La Tribuna*. Trátase, pois, dun relevo puramente administrativo. Seguiremos contando co consello e a afectuosa presenza do profesor Paz Gago e agardamos poder manter o nivel e o pulo que el foi quen de darlle.

LIMIAR

Patricia Carballal Miñán

Este novo número da revista *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán* volve deixar constancia do interese que esperta a escritora no século XXI. Cento vinte anos despois da publicación das súas novelas *Insolación* e *Morriña* editadas en Barcelona, a crítica literaria segue a atopar novos temas de investigación e novas perspectivas sobre a súa vida e obra. Testemuñas destes novos temas, son algúns dos artigos que forman parte deste número. Así o “Grupo de Investigación *La Tribuna*”, analiza a súa situación económica a partir dos datos conservados no seu arquivo e doutros documentos, o profesor Daniel Ferreras, abre un interesante estudo sobre a posible homosexualidade da personaxe de don Julián de *Los pazos de Ulloa* e Christian Boyer, pola súa parte, analiza o conto “Un destripador de antaño”, dende unha perspectiva psicanalítica.

Non obstante, ao longo das máis de cincocentas páxinas que forman este número, o lector poderá seguir a fondo na lírica de Dona Emilia grazas aos artigos de Yago Rodríguez Yáñez e Ángeles Quesada Novás; nas primeiras descrições da cidade da Coruña –que anos despois se convertería en Marineda– grazas a un artigo do profesor González Herrán ou na súa relación vital e literaria coa viaxe, como estuda a colaboración de Cristina Patiño. Outros artigos deste número 7 de *La Tribuna* examinan tamén as traducións ao inglés das obras da escritora, como é o caso do estudo de Juan Miguel Zarandona, ou indagan nas páxinas que a ilustre coruñesa dedicou ao seu coetáneo Pedro Antonio de Alarcón (Emilia Pérez Romero).

E, coma sempre, ademais das seccións habituais da revista que se centran en recensionar as novidades literarias sobre Dona Emilia e a dar conta da memoria de actividades da súa Casa-Museo, o apartado “Documentación” recolle moitos textos esquecidos da escritora, como o artigo que Maryellen Bieder transcribe da revista bonaerense *Caras y Caretas*; os nove contos recollidos da prensa madrileña por Axeitos Valiño e Carballal Miñán e os relatos editados por Cristina Patiño e Javier López Quintáns a partir do fondo documental Emilia Pardo Bazán. Neste apartado, tamén se recuperan outros interesantes textos, como unha necrolóxica da autora de *Morriña* editada por José María del Busto nun periódico ovetense ou unha breve descripción

biográfica publicada polo escritor anarquista Felipe Aláiz de Castro, á vez que a profesora Patricia McDermott realiza un cotexo entre “La nouvelle génération de romanciers et conteurs en Espagne”, artigo de Dona Emilia publicado na revista francesa *La Revue*, e a tradución do mesmo, editada en *Helios*.

Tamén queremos tamén facer fincapé na entrevista que abre o apartado “Notas”, dedicada á profesora Josette Allavena, quen estivo de visita na Casa-Museo recordando a súas investigacións nos anos 50, que foron pioneiras no estudo da escritora protagonista da nosa publicación. Para rematar, queremos renderlle unha homenaxe a outro dos precursores do pardobazanismo, o profesor Benito Varela Jácome, falecido recentemente, e a quen lle dedica unha sentida necrolóxica o profesor José Manuel González Herrán.

Recuerdo de un maestro: Benito Varela Jácome (1919-2010)

José Manuel González Herrán

(UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA)



Fotografía cedida por *El Correo Gallego*.

El 22 de octubre de 2010 falleció en su casa de Santiago de Compostela don Benito Varela Jácome, maestro y decano del pardobazanismo actual. Por el privilegio de haber sido, desde hace más de cuarenta años y sucesivamente, alumno, colega de docencia en el Instituto y en la Facultad, colaborador en proyectos didácticos e investigadores, y siempre amigo de don Benito, *La Tribuna* me pide que escriba su necrológica: encargo que acepto tan honrado como entristecido. Hace nueve años mis compañeros en la edición del homenaje que le dedicó la Universidad de Santiago de Compostela me encargaron la tarea –mucho más grata entonces– de escribir la “Semblanza de un maestro” que abre ese volumen¹. La utilizaré aquí ampliamente pues, a causa de la enfermedad que –no mucho después de aquel homenaje– le apartó de toda actividad intelectual, a la biografía que allí esbocé poco hay que añadir, salvo el silencioso transcurrir de esos últimos años nebulosos.

¹ A. Abuín González, J. Casas Rigall y J. M. González Herrán (eds) (2001): *Homenaje a Benito Varela Jácome*, Santiago de Compostela, Universidade, pp. 15-21.

En todo caso, me importa reiterar aquí la advertencia que entonces hacía: no será esta una biobibliografía convencional, con el minucioso relato y enumeración de sus peripecias vitales, actividades profesionales, méritos académicos, investigaciones, trabajos...; tarea no fácil ya que, a la enorme densidad y abundancia en frutos de su dilatada biografía docente e investigadora, hay que añadir el amplio abanico de sus intereses y campos de trabajo; sin olvidar una proverbial modestia, que le llevaba a dar escasa importancia a sus propias aportaciones, hasta el punto de no guardar noticia ni ejemplares de muchas de ellas. Afortunadamente, la valía de esos trabajos ha impedido su total olvido, de modo que su inventario y compilación ya han sido elaborados por algunos de sus discípulos y colegas hispanoamericanistas, y allí habrá de acudir quien desee recabar una cumplida información². Con ayuda de esos datos y los suministrados por otras fuentes³, pero también con los de mis propios recuerdos, recordaré aquí la trayectoria de nuestro llorado maestro.

Nació don Benito en Soutolongo, parroquia próxima a la villa pontevedresa de Lalín, el 6 de marzo de 1919. De su infancia él mismo gustaba recordar una precoz vocación lectora, de modo que, tras sus estudios primarios y secundarios, cursó Filosofía y Letras, en la rama de Geografía e Historia, única que entonces podía estudiarse en la Universidad de Santiago de Compostela. Antes había pasado por dos experiencias, muy diferentes: a los 16 años, su primer viaje a América y una estancia de casi un año en la Argentina, donde tenía algunos parientes; y, a su regreso, la guerra civil, en la que llegó a intervenir como soldado en la batalla del Ebro. Recién licenciado –en 1943–, se perfilan ya las que serán sus líneas simultáneas de trabajo: la docencia, la crítica literaria, la investigación en historia literaria. El primer trabajo como docente lo desempeñó en uno de los más prestigiosos colegios compostelanos, el entonces llamado “Minerva”, hoy “Manuel Peleteiro”; como crítico, su firma (a veces, disfrazada con seudónimo) aparece al pie de artículos y reseñas periodísticas –aún pendientes de catalogación y recuperación– en diversos periódicos regionales y locales, especialmente en las páginas de “Artes y Letras” del compostelano *La Noche*; sus primeras

² Me refiero a los datos que constan en la *página web* *Novela Hispanoamericana del siglo XIX* / Fondo Benito Varela Jácome, en la Biblioteca Virtual Cervantes, que pueden consultarse en esta dirección: <http://www.cervantesvirtual.com/portal/BVJ>

³ Cfr. “Varela Jácome, Benito”, en *Gran Enciclopedia Gallega*, XXIX, pp. 239-240; “Varela Jácome, Benito”, en D. Vilavedra (coord.) (1995): *Diccionario da Literatura Galega. I. Autores*, Vigo, Galaxia, p. 592.

investigaciones, como colaborador en el “Instituto Padre Sarmiento” del CSIC, se publican en *Cuadernos de Estudios Gallegos*: notables artículos –algunos de ellos, aún imprescindibles– sobre diversos temas, autores y títulos: Feijoo, Vesteiro Torres, Pastor Díaz, Lamas Carvajal, Pardo Bazán, Andrés Muruais, Murguía, Rosalía, Labarta Pose; la versificación de Cabanillas, la métrica de Pondal, el esperpento de Valle-Inclán, el erudito estudio preliminar para una edición de las *Monografías de Santiago* (1950), de Neira de Mosquera; aportaciones que culminan con la publicación de sus primeros libros, *Historia de la literatura gallega* (1950), *Poetas gallegos* (1953).

En 1960 obtuvo por oposición una Cátedra de Lengua y Literatura española de Institutos de Enseñanza Media, en San Sebastián; continuando lo iniciado en sus años compostelanos, durante su etapa en la capital guipuzcoana puso en práctica la concepción que tenía de su trabajo: superar la mera condición funcionarial para ampliar el campo de sus enseñanzas más allá de los muros del aula; ejerció la crítica literaria en diarios y emisoras de radio locales, dictó conferencias, participó en tertulias y debates (con personalidades tan relevantes como Gabriel Celaya o Luis Martín-Santos). Fruto de esas actividades es su libro *Novelistas del siglo XX* (San Sebastián, 1962), donde recogía algunos de sus artículos en diarios vascos sobre autores contemporáneos (Kafka, Mann, Faulkner, Steinbeck), y que constituirá el embrión de una de sus obras fundamentales, *La renovación de la novela en el siglo XX* (1967). De aquel instituto donostiarra se traslada al masculino coruñés, y en 1964 al “Arzobispo Gelmírez”, de Santiago de Compostela, del que fue director durante algunos años. Casi inmediatamente, al crearse en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Santiago la sección de Filología Románica, don Benito –ya doctorado en la Universidad de Madrid con una tesis sobre las novelas de Pardo Bazán– recibe el encargo de explicar las asignaturas de Crítica Literaria y de Literatura Hispanoamericana.

Conocí a don Benito en el curso 1967-68, como sustituto en las ausencias del Dr. Monge, catedrático de Gramática general y Crítica Literaria, y en el curso siguiente fue mi profesor de Crítica Literaria; a él debo –como varios de mis compañeros de promoción, hoy prestigiosos docentes e investigadores– no sólo buena parte de los fundamentos de mis saberes en ese campo, sino también el adiestramiento en algo de lo que don Benito fue siempre admirable maestro: el análisis y comentario de textos. Muy poco después tuve ocasión de ampliar aquel aprendizaje, al compartir con él tareas docentes en el Seminario de Lengua y Literatura españolas que dirigía en el citado Instituto “Arzobispo Gelmírez”.

Ello me permitió acceder a una de las facetas que siempre admiré en él: su labor como *despertador* de la afición literaria en aquellos jóvenes lectores, muchos de los cuales le deben el descubrimiento de nombres fundamentales de la literatura universal contemporánea (los que había estudiado en su libro de 1967): Proust, Joyce, Kafka, Beckett, Mann, Huxley, Woolf, Musil, Dos Passos, Faulkner, Sartre, Camus, el *nouveau roman* francés. Por otra parte, sin olvidar nunca a los clásicos (algunos de los cuales –Larra, Espronceda, Pardo Bazán, Galdós, Clarín, Valle-Inclán, Baroja, Azorín, Unamuno, Pérez de Ayala, Gómez de la Serna, Miró– ha explicado magistralmente), sus clases de literatura española atendían también a los nombres entonces más recientes, que los programas oficiales soslayaban (Cela, Delibes, Torrente Ballester, Martín-Santos, Goytisolo, Buero, Sastre, Olmo) o a los hispanoamericanos recién *descubiertos* (Carpentier, Neruda, Borges, Cortázar, Lezama, Rulfo, Sábato, García Márquez). Y antes de que la literatura gallega formase parte del *currículum* escolar, sus estudiantes de “Preu” y COU pudieron acercarse a Castelao, Cunqueiro, Blanco Amor, Manoel Antonio, Neira Vilas, la poesía gallega de posguerra⁴.

Pero también pude comprobar entonces su vocación y dotes como “profesor de profesores”; no sólo de quienes bajo su tutela nos iniciábamos en tal tarea, sino también de quienes –años más tarde– pudieron beneficiarse de sus cursos y seminarios o participar con él en diversos encuentros y coloquios sobre la enseñanza de la literatura y el comentario de textos. De esa dimensión *didáctica* de su personalidad hay abundantes muestras en diversas publicaciones suyas, entre las que cabe destacar –además de varios manuales escolares– el libro *Nuevas técnicas de análisis de textos* (1980), escrito en colaboración con A. Cardona y X. Fagés, y el extenso capítulo “Análisis estructural de novela, poesía y teatro”, en el colectivo *Métodos de estudio de la obra literaria*, coordinado por Díez Borque (1985).

Esa etapa –entre mediados de los sesenta y comienzos de los ochenta– es la más intensa y fructífera en la producción investigadora del profesor Varela Jácome, quien simultanea sus clases en el Instituto y en la Universidad con la elaboración de trabajos fundamentales: además de un buen número de artículos y ensayos sobre diversos autores, y de ediciones prologadas y anotadas (*El Melancólico*, de Tirso; *Macías*, de Larra; *El estudiante de*

⁴ Léase a ese propósito la emotiva evocación que uno de sus alumnos de entonces, el escritor Suso de Toro, publicó en las páginas de Galicia, en *El País*, el 29/10/2010: http://www.elpais.com/articulo/Galicia/Don/Benito/Varela/Jacome/repartidor/esquivo/elpepuesgal/20101029elplgal_25/Tes

Salamanca, de Espronceda; *Doña Luz*, de Valera; *La Tribuna*, de Pardo Bazán), publica *Estructuras novelísticas de Emilia Pardo Bazán* (1973), *Singraduras da narrativa galega* (1973), *Estructuras da narrativa de Castelao* (1973), *Estructuras novelísticas del siglo XIX* (1974), *El cuento hispanoamericano contemporáneo. Antología* (1976), *Leopoldo Alas, "Clarín"* (1980), *La prosa barroca en el XVII* (1981), *Novela hispanoamericana en el siglo XIX* (1983), entre otros libros.

En 1977 obtiene por oposición la plaza de Profesor Agregado de Literatura Hispanoamericana en la Universidad Complutense, donde desempeña una importante tarea no sólo como docente, sino como impulsor de los estudios de literatura hispanoamericana, y dirigiendo un buen número de tesinas y tesis doctorales: esa tarea será semillero de un nutrido grupo de discípulos, entre los que cuentan las figuras más destacadas del hispanoamericanismo actual; entonces se inicia también su creciente prestigio como uno de los maestros más respetados en ese campo, de lo que es prueba su nombramiento como Presidente Honorario de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, desde su creación en 1992. En 1980 se había trasladado a la Universidad de Santiago, donde dirigió algún tiempo su Departamento de Literatura española, ocupando la Cátedra de Literatura Hispanoamericana, que desempeñó hasta su jubilación, en 1989; inmediatamente fue nombrado Catedrático Emérito y, en 1994, Director de la "Cátedra de Cultura Cubana Alejo Carpentier" de la USC. Ese mismo año la Xunta de Galicia le concedió la Medalla Castelao, en reconocimiento a su labor docente e investigadora. En 2001, la Universidad de Santiago publicó el *Homenaje* antes citado, y en 2002 el Concello de Lalín dio el nombre de "Benito Varela Jácome" a su Biblioteca Municipal.

Según he ido desgranando en este apretado resumen, la ingente producción científica del Profesor Varela Jácome se articuló en torno a tres grandes líneas de investigación: la literatura gallega, la literatura española moderna y contemporánea, la literatura hispanoamericana. En el primer campo, además de las publicaciones que he mencionado, cabe recordar estudios monográficos sobre diversos temas ("Testimonios de la emigración en la narrativa de Castelao", "La realidad social de Galicia en la novela", "A nova novela galega", "Desenrolo da literatura contemporánea", "La prosa en Galicia en el siglo XIX", "A literatura galega do noso tempo", "Las novelas de Cotarelo", "Estratexias narrativas de Cunqueiro", "La influencia de Vicente Huidobro en Manoel Antonio", un estudio introductorio a la antología de poetas gallegos de posguerra preparada por González Garcés) y sus ediciones

de textos (*Poesía completa en galego*, de Rosalía; *Estebo*, de Lesta Meis; *Memorias de Tains*, de Rodríguez Mourullo, *Aires da miña terra*, de Curros Enríquez)⁵. En la literatura española, sin olvidar sus trabajos sobre prosa o teatro del XVII o sobre novela del XX, sus preferencias se volcaron hacia el siglo XIX, especialmente la evolución de su ficción narrativa, a cuyos autores dedicó estudios y ediciones imprescindibles: Larra, Gil Carrasco, Rosalía de Castro, Valera, Galdós, Clarín, Pereda y –sobre todo– Emilia Pardo Bazán.

Como bien saben los lectores de esta revista, Benito Varela Jácome era no sólo el decano del pardobazanismo, sino principal responsable (junto a Nelly Clemesy: me consta su mutuo aprecio y admiración recíproca) del “descubrimiento” y recuperación que de la obra de doña Emilia se produjo a partir de los años setenta. Como derivación de su tesis doctoral, publicó un buen número de trabajos sobre la autora en diversas revistas (sobre *Pascual López*, *El Cisne de Vilamorta*, el *Nuevo Teatro Crítico*, las relaciones entre doña Emilia, Rosalía y Murguía), trabajos que culminaron en 1973 con su fundamental monografía: *Estructuras novelísticas de Emilia Pardo Bazán*. A la que pronto siguió su no superada edición de *La Tribuna* aparecida en 1975 y que desde entonces sigue reeditándose. En el número 5 de esta revista, dedicado monográficamente a aquella novela, tuve ocasión de ponderar la importancia histórica de esa edición, así como el papel que su preparación y publicación –de la que fui testigo y mínimo colaborador– tuvo en el nacimiento de mi vocación pardobazanista⁶.

Pero la más destacada contribución de Varela Jácome al estudio de la obra de doña Emilia fue una tarea menos brillante –por ello, escasamente conocida y valorada–, aunque fundamental para las investigaciones pardobazanianas: me refiero a su minucioso cumplimiento del encargo que recibió de la Real Academia Galega en 1971, cuando aquella institución recibió, por legado testamentario de la última hija sobreviviente de la Condesa, doña Blanca Quiroga y Pardo Bazán, una copiosa colección de documentos y papeles, procedentes del archivo personal de la escritora. Aunque ya he contado ese episodio en otro lugar⁷, se me permitirá que lo repita aquí.

⁵ Véase a este propósito el texto de Xavier Carro Rosende en la página web citada en la nota 2, *Novela Hispanoamericana del siglo XIX / Fondo Benito Varela Jácome*: <http://www.cervantesvirtual.com/portal/BVJ/textoCarro.shtml>

⁶ José Manuel González Herrán (2007): “Lecturas críticas de *La Tribuna*, de Emilia Pardo Bazán: 1833-2008”, *La Tribuna*, 5, pp. 29-39.

⁷ José Manuel González Herrán (2005): “Manuscritos e inéditos de Emilia Pardo Bazán (en el Archivo de la R.A.G.)”, en J. M. González Herrán, C. Patiño Eirín y E. Penas Varela (eds.): *Actas del Simposio “Emilia Pardo Bazán: Estado de la cuestión”*, A Coruña: Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, pp. 37-38.

El 28 de marzo de ese año, la Academia designa una comisión, encargada de examinar los papeles de la escritora coruñesa, integrada por don Francisco Vales Villamarín, don Juan Naya y don Benito Varela Jácome. Este último presenta en diciembre de 1972 un informe, “Archivo de la escritora Doña Emilia Pardo Bazán”, que, tras algunas advertencias acerca del desorden y mezcolanza en que se encontraban aquellos papeles, propone una “ordenación provisional, en 16 carpetas y mazos”, según las características y modalidades de los escritos: novelas, cuentos, poesía, teatro, conferencias, colaboraciones periodísticas, crónicas y críticas literarias, ensayos, recetas de cocina, papeles de familia, cartas, recortes de prensa... El informe concluye con una evaluación global de estos papeles (“material interesante pero incompleto. Ya ordenado, aunque sea provisionalmente, pueden separarse con cierta facilidad los textos inéditos”), destacando la importancia que a su juicio tiene la novela inédita *Selva*, “significativa por su lenguaje, su estructura narrativa y su contenido. Creo tener las claves para su fecha y su interpretación estilística”. Y como por aquellos días estaba en prensa su libro *Estructuras novelísticas de Emilia Pardo Bazán*, don Benito incorporó, en la fase de corrección de pruebas, la primera noticia de *Selva*, “novela inédita que he tenido la suerte de descubrir recientemente (...) al clasificar el archivo de la escritora”⁸. El descubrimiento trascendió el ámbito local, hasta el punto de que emisoras de radio y periódicos madrileños difundieron declaraciones de Varela Jácome anunciando la próxima edición de la nueva novela de Pardo Bazán⁹.

Como el informe está firmado sólo por Benito Varela Jácome y no consta que lo redactase por encargo o delegación de los otros dos miembros de la comisión, cabe deducir que tan meritorio esfuerzo fue exclusivamente suyo: algo que quiero destacar aquí, por ser un trabajo no tan conocido como debiera, merecedor del agradecimiento de todos cuantos hemos manejado estos papeles. Su propuesta de clasificación y la consiguiente distribución

⁸ Y añadía ciertos datos y precisiones: “Original mecanografiado en 182 cuartillas. Una buena parte está corregida con letra de doña Emilia, y algunos capítulos, rehechos. Faltan algunas cuartillas que espero encontrar trasapeladas. Quiero advertir que ésta sólo es una reseña de apremio, incorporada al libro al corregir las pruebas” (Benito Varela Jácome (1973): *Estructuras novelísticas de Emilia Pardo Bazán*, Santiago de Compostela: C.S.I.C., p. 121).

⁹ Proyecto que nunca llegó a cumplir (como tampoco lo han conseguido otros investigadores que lo intentaron), porque lo incompleto y confuso del manuscrito lo hacen prácticamente impublicable.

en lotes parecieron tan convincentes que fueron las adoptadas –con leves modificaciones– por los responsables de este Archivo, al menos hasta 1994. Según el informe, los papeles habían llegado en dos maletas (que cabe suponer abarrotadas); fácil es deducir, pues, el ímprobo y admirable esfuerzo que supuso el intento de ordenación por parte de nuestro admirado maestro.

En cuanto a la literatura hispanoamericana –el territorio que en los últimos años de su actividad docente e investigadora transitó con más frecuencia– no es fácil sintetizar sus aportaciones¹⁰: a lo ya mencionado cabe añadir estudios como “Evolución de la novela hispanoamericana”, “Estrategias narrativas de Clorinda Matto de Turner”, “Técnicas poéticas en los primeros libros de Borges”, “Interpretaciones borgianas de *Martín Fierro*”, “Función de lo fantástico en dos leyendas de Gómez de Avellaneda”, “Estructuras novelísticas de Lezama Lima”, “La estrategia novelística de César Vallejo”, “Perspectivas narrativas de *El llano en llamas*, de Juan Rulfo”, “Estructuras profundas en *Pedro Páramo*”, “Discurso narrativo de *Luvina*”, “Función de los modelos culturales en la novelística de Sábato”, “Análisis del experimento narrativo de *Rayuela*”, “Teoría y práctica del cuento en Cortázar”, “Tensiones españolas en *La consagración de la primavera*”, “El mito de la violencia y la destrucción en *Cien años de soledad*”; ediciones del teatro de Ruiz de Alarcón, la poesía de Gómez de Avellaneda, *Páginas escogidas* de Martí, *Facundo*, de Sarmiento, *Amalia*, de Mármol, *María*, de Isaacs, *Aves sin nido*, de Matto de Turner, *La charca*, de Zeno Gandía; y otros muchos artículos, notas y reseñas sobre diversos autores y textos de todas las épocas de las letras hispanoamericanas.

Quedaría incompleto este repaso a los frutos de tantos años de trabajo callado y eficaz si olvidásemos uno tan importante como escasamente perceptible: los centenares de alumnos y discípulos en quienes sembró el aprecio, el interés y la pasión por la literatura (y por el teatro, y por el cine...); en las aulas del colegio “Minerva”, de los institutos de San Sebastián, A

¹⁰ Pueden consultarse al respecto, en la página web citada en la nota 2, los trabajos referidos a esas aportaciones, que firman José Carlos Rovira, Teodosio Fernández, Eva Valcárcel y Trinidad Barrera:

<http://www.cervantesvirtual.com/portal/BVJ/textoRovira.shtml>

<http://www.cervantesvirtual.com/portal/BVJ/textoTeodosio.shtml>

<http://www.cervantesvirtual.com/portal/BVJ/textoEva.shtml>

<http://www.cervantesvirtual.com/portal/BVJ/textoBarrera.shtml>

Coruña o Santiago, de la Universidad Complutense o de la Compostelana; en sus innumerables conferencias, cursos o lecciones en muy diversos lugares; y también cuantos han realizado con su sabia ayuda tesis y tesinas; o los muchos profesores que a su lado hemos aprendido el arte de enseñar.

Inicié esta semblanza aludiendo a mi antigua relación con quien, además de colega y amigo, siempre he considerado uno de mis maestros; esa proximidad personal me permitió tener acceso a una faceta de don Benito poco conocida: sus textos de creación, fundamentalmente narrativa, en gallego y en castellano. Allá por los años 1973 a 1975 pude leer varios espléndidos cuentos (algunos, vagamente hispanoamericanos) y una novela de ambientación universitaria compostelana, que alcanzó a ser considerada entre las finalistas del prestigioso premio “Biblioteca Breve” de la editorial Seix Barral. Quien con tanto rigor y agudeza supo analizar las técnicas del relato contemporáneo, evidenciaba también en aquellos textos sus excelentes dotes para el género. Es lástima que su actividad investigadora –tan intensa y fecunda precisamente en aquellos años– le llevase a postergar esa vocación, que le era muy querida; me consta que proyectó publicar aquellos textos, pero ignoro si alguno llegó a ver la luz. Tampoco sé si la abandonó totalmente, aunque quiero creer que no, y que en el *maremagnum* de sus carpetas y archivadores se conservan –junto a preciosos documentos, fichas de lectura, borradores, guiones y materiales para investigaciones en proyecto– esas muestras de su talento literario, a la espera de otra oportunidad...

Cuando, hace ahora siete años, *La Tribuna* emprendió su andadura, don Benito aceptó formar parte de su Comité Científico; y aunque, lamentablemente, ya no pudo aportar a estas páginas su sabio magisterio, estoy seguro de que se habría sentido muy satisfecho y orgulloso de esta publicación; porque, en cierta medida, es cosecha de lo que él sembró.



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



I.

ESTUDOS / ESTUDIOS



La riqueza de Emilia Pardo Bazán. Una aproximación a su estudio

Grupo de investigación *La Tribuna*¹

RESUMEN

A través del fondo patrimonial de Emilia Pardo Bazán custodiado en la Real Academia Galega, de la documentación conservada en otros archivos y de la lectura de epistolarios y entrevistas a la escritora, hemos intentado aproximarnos a su situación económica y recomponer –en la medida de lo posible– los ingresos que acumulaba, provenientes de las rentas familiares, de sus inversiones y de su propia actividad profesional (que siempre reivindicó como un derecho fundamental para la mujer). Este análisis nos ha permitido valorar la posición económica de Doña Emilia dentro de la sociedad en la que le tocó vivir.

PALABRAS CLAVE: Emilia Pardo Bazán, economía, patrimonio familiar, ingresos, trabajo femenino.

ABSTRACT

This article is aimed to make a research in order to study Mrs. Emilia Pardo Bazán personal incomes out from her family business, from her own investments and from her professional activities (which she always vindicated as a fundamental right for women). To overcome this target her personal belongings, saved in the Real Academia Galega, preserved documents in different files, mailing and interviews to the writer have been analysed to recompose her economic situation according to the nineteenth century society in which she lived.

KEY WORDS Emilia Pardo Bazán, economy, family business, incomes, feminine work.

¹ El grupo de investigación *La Tribuna* está formado por Xosé Ramón Barreiro Fernández, Ricardo Axeitos Valiño, Patricia Carballal Miñán y Jacobo Manuel Caridad Martínez.

INTRODUCCIÓN

Uno de los temas más celosamente guardados por los artistas, escritores e intelectuales es el que se refiere a su situación económica. Unas veces lo han ocultado por el poco aprecio que prestan a estas cuestiones, otras porque la fortuna les fue esquiva, en algunos casos por pudor y, pocos, porque disfrutando de una situación económica privilegiada –como fueron los casos del Duque de Rivas, Roca de Togores, Juan Valera o Blasco Ibáñez– no querían dar argumentos a sus críticos para el malsano ejercicio de la envidia.

Si estudiamos la riqueza de Doña Emilia es, en primer lugar, porque en el Archivo de la Real Academia Galega, donde se conserva el fondo documental de la familia Pardo Bazán, hemos encontrado bastante información (aunque lamentablemente ni serializada ni completa) que nos ha servido de base para ampliarla con nuevos datos a través de una paciente búsqueda en los archivos notariales de A Coruña, en el archivo municipal y el Archivo del Reino de Galicia de la misma ciudad y en el archivo municipal de Madrid. También las referencias, escasas, que se encuentran en su epistolario y en sus declaraciones a algunos periódicos, cuando la interrogaron sobre esta cuestión, nos han servido para matizar o incluso comprobar la exactitud de las informaciones documentales².

Hay, sin embargo, un segundo motivo: relacionar los datos de su riqueza con el plan que Doña Emilia había proyectado sobre su vida. Partimos del supuesto que en una mente tan objetiva y autocrítica como la que muestra Pardo Bazán, muy poco era producto del azar o de la improvisación.

Quiso participar de la élite aristocrática de la Corte y lo consiguió, a pesar de carecer de dos condiciones para muchos imprescindibles: tener un título (que no alcanzó hasta 1890, año en el que murió su padre) y comparecer sin la escolta del marido. Pero si carecía de estas dos condiciones disponía, en cambio, de otra fundamental: la riqueza.

Participar de la aristocracia era participar del poder; por eso no coincidimos con varios de sus críticos cuando atribuyen su afán de formar parte de la aristocracia a su gran vanidad. Era ciertamente vanidosa, pero en las grandes opciones de su vida no se dejó guiar por la vanidad sino por el poder. Y en ese momento la aristocracia era el núcleo del poder en España.

Lamentamos, sin embargo, que la descripción de su riqueza sea tan limitada. Conocemos sus entradas, las rentas que percibía en Galicia, su sueldo como catedrática e incluso podemos aproximarnos a lo que percibía

² Emilia Pardo Bazán (20/07/1904) y “El Caballero Audaz” (04/02/1914).

con sus libros y artículos. Pero nada sabemos de sus gastos, que estimamos eran elevados por sus viajes, vestidos, adquisición de antigüedades, libros, salarios de sus empleados, etc. Por ello desconocemos la, sin duda, muy alta inversión en el Pazo de Meirás de “ambigua y un tanto presuntuosa arquitectura”³.

Queda de esta forma abierta la investigación hasta que por azar (ya que no creemos que el esfuerzo desplegado en los archivos depare nuevas sorpresas) pueda aparecer algún fondo documental, hoy en manos privadas, que nos permita cerrar este capítulo.

1. RIQUEZA Y ASCENSIÓN SOCIAL EN PARDO BAZÁN

1.1. El ideal de formar parte de la aristocracia

En una solemne discusión en el congreso, en 1888, cuando se pretendía imponer el sufragio universal, Cánovas de Castillo, líder del partido conservador, pronunció estas palabras: “la verdadera legitimidad reside en la propiedad”. Marcaba de esta forma una frontera entre los que, para él, tenían la plena legitimidad política y los que nunca la tendrían.

Cuando Pardo Bazán se incorpora a la vida de la Corte⁴ percibe de inmediato que el modelo político de la Restauración borbónica se apoya en una neoaristocracia, resultado de un proyecto bien diseñado y realizado, y que consiste en ennoblecer a las élites del Estado (banqueros, grandes industriales, militares, políticos) creando una plataforma de poder económico, social, militar y político que, además de sostener al régimen, es el caladero del que se extraen los responsables de la gestión política⁵.

El predominio de la aristocracia significó la recuperación de una Corte fastuosa. Era la liturgia obligada para una clase ennoblecida, que necesitaba

³ Así lo valora Dalmiro de la Válgoma (1972: 102).

⁴ Nos referimos a la segunda y ya definitiva incorporación a la Corte a partir de 1884, cuando se separa “de facto” de su marido (“Grupo de investigación *La Tribuna*” 2008: 71-129).

⁵ Durante la Restauración se crearon 505 nuevos títulos: 23 ducados, 240 marquesados, 185 condados, 30 vizcondados y 27 baronías (Tuñón de Lara 1973: 87-115). Es en este periodo cuando poderosas familias burguesas fueron ennoblecidas: los Herrero, Urquijo, Guell, Ussía, Larios, Osborne, López Lamadrid, Cubas, Ibarra, Domeck, Echeverría, etc. También fueron ennoblecidos militares como Primo de Rivera, Weyler o Cavalcanti y políticos como Bugallal, Elduayen, Canalejas, Moret, Dato, García Prieto e incluso propietarios de periódicos como Luca de Tena (*ABC*), Godó (*La Vanguardia*), Escobar (*La Época*), Santa Ana (*La Correspondencia Española*) o Gasset (*El Imparcial*).

dejarse ver y hacerse notar no sólo en los consejos de administración sino, especialmente a través de sus mujeres, en los saraos. En los periódicos de la época, los ecos de sociedad eran devorados por los lectores porque eran el termómetro que medía los ascensos, los estancamientos y las caídas de las familias y su poder social. El lucimiento de las damas, los estrenos de los modelos importados de París, las joyas deslumbrantes, los bailes..., todo tenía una funcionalidad: la de mostrar el poder económico y social rodeando a la Regente o al rey para mostrarles su incondicional apoyo (y esto sí que lo destacan los periódicos)⁶.

Pardo Bazán aspiró y logró formar parte de ese reducido grupo de poder que describe, además, en *Insolación*, *Morriña*, *La Prueba*, la primera parte de *La Sirena Negra*, y que alcanza en *La Quimera* su mayor densidad.

Como ya hemos dicho, no coincidimos con la versión reductora y superficial de algunos críticos (Melchor Almagro, Martínez de la Riva, Sainz de Robles entre otros) que achacan a pura y simple vanidad su apego a la aristocracia. Sin negar la desbordante vanidad de Pardo Bazán, su aristocraticismo tiene una raíz mucho más profunda, que llega a constituirse en una de sus señas de identidad. Se sabía noble de sangre por todos los costados, gozaba de la riqueza que le proporcionaban sus rentas agrícolas y, sobre todo, tenía muy claro que pertenecía a la minoría que, por disposición divina, tenía el derecho de ejercer el poder en beneficio de la sociedad. Podrá esto parecer extraño, pero es una constante en su ideario desde que, siendo muy joven, se atrevió a redactar su *Teoría del absolutismo en el siglo XIX* en donde aparece muy claro que para Pardo Bazán el principio de la soberanía nacional era un atentado contra el sistema impuesto por Dios para la gobernabilidad del mundo. En el moderado absolutismo que ella defiende, tomado del tradicionalismo francés, todo el poder social y político pivota sobre la Monarquía y la Aristocracia y fue precisamente esa concepción la que la condujo a militar en el carlismo⁷, frente a un liberalismo que se autolegitimaba en la soberanía nacional.

⁶ Es ahora, más que en la época isabelina, cuando se impone el doble concepto de la España oficial y la España real, perfectamente definidas por intelectuales, como Unamuno y Ortega y Gasset, al analizar la crisis de la restauración. La España oficial estaba representada por la Monarquía, por los dos partidos políticos turnistas (conservadores y liberales), por el alto clero, por la alta oficialidad del ejército, por la administración, incluida la judicial, en la que fueron integrados los seguidores de los dos grandes partidos, por la aristocracia del dinero y de la sangre, por la intelectualidad al servicio de una concepción esencialista de España, etc. Frente a esta España oficial estaba la España real, la de la camisa y boina, militante de los partidos democráticos y republicanos. En las elecciones de 1931 por vez primera venció la España real.

⁷ Sobre el manuscrito de Doña Emilia *Teoría del absolutismo en el siglo XIX* y su pensamiento político, pueden verse Barreiro Fernández 2005: 39-69; Barreiro Fernández 2006: 23-43 y Barreiro Fernández y Carballal Miñán 2007: 131-159.

Con el paso del tiempo se fueron limando las aristas de su pensamiento político, pero nunca renunció a la idea de que es la aristocracia quien debe mantener la tradición del país y hacerse cargo del mismo cuando está en peligro su “esencialidad”.

Si de su pluma salieron críticas a la aristocracia, estas deben ser interpretadas a la luz de estas convicciones. Su crítica tiene, pues, un objetivo terapéutico, el de curar la disfunción de una clase llamada a recuperar el rol ejemplarizante y directivo de la *res pública*.

1.2. Mujer y trabajo

El hecho de pertenecer a la aristocracia y de someterse básicamente a sus normas no impidió a la escritora mostrar su singularidad, que pudo convertirse a veces en excentricidad.

En los distintos grupos sociales, las actuaciones de sus miembros están regladas explícita o implícitamente. Lo normal es encontrar conductas hiperadecuadas al parecer de la mayoría del propio grupo, pero hay también comportamientos hipoadecuados. Estas singularidades son asumidas por el grupo si no afectan al consenso substancial del mismo, es decir, si no se convierten en transgresión.

Emilia Pardo Bazán respetó las normas que le impuso su condición de aristócrata, pero ejerció de tal desde su condición de intelectual y de mujer que vela y defiende sus derechos de género y que no está dispuesta a renunciar a ellos.

Fue implacable en la defensa de la igualdad radical del hombre y la mujer y en la lucha por derribar el muro de incompreensión social sobre esta cuestión.

En la primera obra que publicó con cierto empeño intelectual, y nos referimos al *Estudio Crítico de la obra del Padre Feijóo* (1877) ya asoma su feminismo. Atribuye a la doctrina cristiana el reconocimiento de la igualdad entre el hombre y la mujer, al reconocerle a esta algo inapreciable en las demás religiones: su conciencia individual. Aprovecha la oportunidad para reclamar que se supriman las barreras legales que impiden a la mujer ejercer el sufragio, acceder a la enseñanza universitaria y disponer de los mismos derechos políticos que el hombre.

Es probable que su visión de la mujer no fuera compartida por todas las aristócratas con las que se lucía en los saraos de la Corte, pero su inmensa cultura, su capacidad dialéctica y cierto temor a ser objeto de su afilada lengua, las contuvo y no consta que su feminismo perturbara gravemente esta convivencia.

Por lo que respecta a los hombres se contentaban con decir que “tiene un talento macho” (Almagro San Martín [s. a.]: 159) con lo que la inteligencia masculina como depositaria de todos los saberes, quedaba a salvo mediante el reconocimiento de esta excepción.

Más allá de la estulticia de este discurso de la masculinidad, Pardo Bazán proyectó las bases de su feminismo en la verdadera raíz del problema: la superación de la concepción de la mujer como reproductora y cuidadora del hogar, defendiendo la educación como instrumento de liberación (Mayoral 2003: 101-114).

Pardo Bazán se representa claramente en Feíta (*Doña Milagros*) que le dice a su padre: “Quiero estudiar, aprender, saber y valerme el día de mañana sin necesidad de nadie. Yo no he de estar dependiendo de un hombre”⁸.

1.3. Propiedad y familia

Desde 1884, año en el que se separa “de facto” de su marido, Doña Emilia quiere vivir de su trabajo (“Grupo de investigación *La Tribuna*” 2008: 71-129). No se trata únicamente de escribir artículos para la prensa y libros, sino de una disposición, de una forma de situarse ante la vida y ante los negocios exactamente como lo haría un hombre: invirtiendo, arrendando inmuebles, administrando sus bienes, procurándose cargos públicos remunerados e incluso creando una propia empresa para la edición de sus obras. Y realiza todo esto sin menoscabo de su condición de aristócrata.

Pero doña Emilia, legalmente, seguía casada con José Quiroga y, ante la ley, no podía tomar iniciativa económica alguna, sin la anuencia marital⁹.

⁸ En un lúcido artículo, Ana Peñas Ruiz, sitúa el pensamiento de Pardo Bazán ante el problema de la condición femenina en España a fines del siglo XIX y comienzos del XX. En este artículo, en el que se prescinde intencionadamente de la obra de creación literaria, aparece claro que Pardo Bazán tiene un sólido ideario sobre la mujer y dibuja un mapa de la condición femenina en la sociedad decimonónica española, apoyando la traslación de la mujer de la esfera de lo privado a lo público, del hogar a la sociedad, pero no es posible hablar de feminismo, si por tal entendemos “el movimiento social autoconsciente que parte de la experiencia individual de *ser mujer* para, una vez identificados unos intereses comunes trascender a una experiencia colectiva y lograr mediante la acción y la presión unos fines comunes” (Peñas Ruiz 2008: 148, siguiendo a Mary Nash y Susanna Tavera).

⁹ En realidad la legislación española de la época no dejaba de ser un tanto ambigua respecto a la actividad económica de la mujer. En el Código Civil de 1889 se prescribía que la mujer no podía comprar o vender bienes, ni contraer obligaciones, sin licencia o poder del marido, salvo en los casos y con las limitaciones establecidas por la ley (art. 61). Sin embargo en el Código del Comercio de 1885, se permite que la mujer pueda desarrollar actividades comerciales y suscribir contratos contando simplemente con la licencia “tácita” del marido (art. 6 a 12), lo que en la práctica abría una puerta a la mujer para poder ejercer una actividad económica con cierta libertad, al menos, mientras el marido no iniciase ninguna acción legal en su contra.

Sin embargo, esta situación cambiaría tras el fallecimiento de don José Pardo Bazán, padre de la escritora.

Cuando el 23 de marzo de 1890 falleció don José, su mujer, doña Amalia de la Rúa, y su hija, Emilia Pardo Bazán, tuvieron que hacerse cargo del patrimonio familiar¹⁰. Ahora bien, como mujer casada, Emilia no podía disponer libremente de su herencia. Por ello, el 31 de marzo se protocolizó en la notaría coruñesa de Manuel Devesa, un poder otorgado por José Quiroga a favor de su mujer facultándola para el avalúo, división y adjudicación de la fincabilidad del señor Conde de Pardo Bazán (ANEXO 2)¹¹. En definitiva José Quiroga concedía de este modo a Doña Emilia la facultad jurídica plena para gestionar su vida económica y los problemas que existiesen por la herencia de su padre.



Don José Pardo Bazán.



Dona Amalia de la Rúa.

¹⁰ José Pardo Bazán suscribió su testamento el 17 de octubre de 1854 (Reproducido en el ANEXO 1). En él deja como heredera universal a su hija Emilia Pardo Bazán, mientras que lega a su esposa el usufructo vitalicio de la quinta parte de sus bienes (Archivo del Ilustre Colegio Notarial de A Coruña: 24/03/1890).

¹¹ También, le concede la facultad para tomar decisiones jurídicas relacionadas con un préstamo de 50.000 pesetas solicitado para la compra de la casa de San Bernardo, número 37, de Madrid (Archivo del Ilustre Colegio Notarial de A Coruña: 31/03/1890). Ver ANEXO 2.

Sin embargo, y aunque Doña Emilia contaba con este poder jurídico, tres años después, recibió una nueva licencia marital, la más amplia legalmente hablando, que cambiaría su “status quo” de un modo radical. Como apuntábamos en el último artículo de nuestro grupo de investigación (“Grupo de investigación La Tribuna” 2008: 71-129) , sabemos que existió un intento de separación privada entre los dos cónyuges en 1884 por medio de una amplia licencia marital por la que la escritora adquiriría la condición legal más acercada al “estado de no casada” que se permitía en la época. Pero esta licencia no llegó a protocolizarse entonces. No obstante, el 18 de mayo de 1893 don José, además de ratificar el poder de 1890, concedió, esta vez sí, a su esposa una “licencia marital y autorización más amplia que se requiera en derecho, para que ella por sí o a medio de sustitutos o de legados use y disponga, como le parezca de sus obras literarias¹², sin la intervención del compareciente, realizando las transmisiones y demás actos de dominio que las leyes permitan con referencia a esta clase de propiedad y aprovechándose de sus rendimientos en todos sentidos; en inteligencia de que en este punto hará todo aquello que le convenga con omnímoda libertad de acción, y como si la referida señora no perteneciese al estado de casada”¹³.

¹² La Ley de Matrimonio Civil del 18 de junio de 1870 en su artículo 52 prohibía a la mujer publicar obras literarias o científicas sin la autorización de su marido o en su defecto sin autorización judicial competente. Esta ley no llegó a aplicarse en la práctica, siendo derogada oficialmente en 1875. Ni la Ley de Propiedad Intelectual de 1879, ni el Código Civil de 1889, recogieron esta disposición ni otra parecida, de modo que a la propiedad intelectual de la mujer se le aplicaba lo que la legislación prescribía para la actividad económica femenina en general.

¹³ También la autoriza para “asistir a juicios verbales y de faltas, actos de conciliación, juntas u otras comparencias, con facultad de avenirse y transigir; administrar los bienes que le sean privativos; cobrar usufructos y rendimientos y demás cantidades y valores que la pertenezcan por cualquier motivo o causa; aceptar herencias, legados y donaciones: adquirir por título lucrativo y oneroso toda clase de bienes; y proveer el aumento y mejora de su fortuna, suscribiendo a tal respecto los documentos que sean indispensables; deducir y sentenciar civil y criminalmente y en jurisdicción contenciosa y voluntaria las demandas, acciones, reclamaciones y querellas que procedan; separarse de las mismas y de los recursos que entable sin necesidad de mandato especial, ventilando todo en otro caso en las instancias y tribunales a los que fuer preciso acudir, por los actos, trámites y procedimientos legales en cuanto se refiera a los bienes propios y privativos de la Doña Emilia Pardo Bazán, facultándola por el mismo para conferir poderes y sustituciones y realizar en fin judicial y privadamente todo lo que interesa a la misma; recurrir en vía gubernativa simplemente o contencioso administrativa y demás dependencias oficiales con las peticiones y reclamaciones que tenga necesidad de promover y ejercitar los medios de defensa que las circunstancias aconsejen en cada caso, hasta la completa terminación de tales asuntos, sus incidencias y ejecutorias, sin omitir gestión alguna de cuantos correspondan; pues para todo la reviste de las facultades necesarias, aunque aquí no se detallen, de suerte que no se le objete falta de personalidad legal en ningún sentido...” (Archivo del Ilustre Colegio Notarial de A Coruña: 18/05/1893). Ver ANEXO 3.

Todo esto supuso una serie de cambios trascendentales que influyeron en su vida económica y social¹⁴, además, de capacitarla legalmente para gestionar todo su patrimonio por sí misma¹⁵.

A continuación, son dos las líneas que seguiremos en este trabajo: el recuento de su riqueza rentística procedente de su familia y que fue el fundamento principal para su integración en la aristocracia y la gestión de su propio trabajo como escritora, profesora, etc., que le proporcionaría otro tipo de entradas.

2. RENTAS DE LA TIERRA Y PROPIEDAD INMOBILIARIA

2.1. La cuantía de las rentas forales

El lector debe estar advertido de la singularidad del contrato foral gallego que afectaba a más del 90% de la tierra en Galicia. Este contrato procedía de la Edad Media y se mantuvo vigente hasta el año 1926.

El campesino gallego que trabajaba la tierra en régimen de foro, disponía de ella como si fuera de su propiedad y únicamente tenía como obligación el pago anual de la renta o canon foral a todos los que tenían derecho sobre esta tierra (la Iglesia, hasta la desamortización, y posteriormente a la persona que comprara este derecho, a la aristocracia, y a la hidalguía). La renta no podía ser aumentada mientras estuviera vigente el foro, que desde el siglo XVIII se hizo perpetuo.

Por consiguiente el derecho a percibir una renta foral no implicaba tener la propiedad de la tierra. Por esta razón siempre se habla del derecho a las rentas, no del derecho a la propiedad.

Las familias hidalgas, como la de Pardo Bazán, habían acumulado en base a muy hábiles estrategias matrimoniales (casándose los varones con hidalgas

¹⁴ En el verano de 1891 en la prensa madrileña apareció el anuncio de que la escritora preparaba una nueva novela que llevaría el título de *Propiedad y familia* (Neira Cancela 21/08/1891 y Pardo Bazán 09/1891: 92-93). La obra, ambientada en la ciudad natal de la autora, no llegó a publicarse, pero su título sugiere que pudiera estar, de algún modo, relacionada con los cambios vitales sufridos por Pardo Bazán en estos años.

¹⁵ El matrimonio de Emilia Pardo Bazán y José Quiroga no generó bienes gananciales, de modo que la herencia paterna y el producto de sus obras literarias, fueron de su exclusiva propiedad. En el Archivo del Reino de Galicia se conserva el expediente de valoración de la herencia de José Quiroga, realizado por la Delegación de Hacienda de la Provincia de A Coruña, para establecer el montante del pago de los derechos reales por sus herederos. (Archivo del Reino de Galicia 04/10/1913).

que aportaban en dote nuevas rentas o pazos) un importante caudal de rentas distribuidas geográficamente en sitios próximos o lejanos, y varios pazos señoriales que, por regla general, descuidaron para concentrarse en uno o dos, mientras que los otros pazos se convirtieron en unidades de administración de las rentas anejas e incluso fueron habitados por los administradores. La familia Pardo Bazán, por ejemplo, sólo cuidó y atendió dos de sus pazos: el de Meirás, lugar de residencia habitual de la familia, hasta que decidió vivir en A Coruña, y el de Miraflores en la provincia de Pontevedra, quizá por estar en un clima mucho más benigno.

Sin embargo los Pardo Bazán poseyeron un número considerable de casas, pazos y rentas a ellos adscritas. Hay que aclarar que estos pazos y casas no eran solamente viviendas rurales, sino que constituían verdaderas unidades de explotación agraria. En sus hórreos, bodegas y cuadras, se guardaban las especies que los campesinos pagaban por cultivar las tierras que la familia que residía en el pazo poseía. Estas rentas estaban unidas a la casa y a la familia por mecanismos legales de vinculación y eran transmitidas a los descendientes, siempre que era posible, por línea directa.

En Galicia, estas rentas estaban formadas principalmente por trigo, centeno y maíz. Pero los campesinos también pagaban a los propietarios, en menor medida, con gallinas, capones, corderos, miel, manteca, etc., así como con cantidades en metálico. Todas las especies recaudadas, y que la familia propietaria no destinaba al consumo propio, eran vendidas.

Con el tiempo, las familias de rentistas comenzaron a abandonar los pazos y casas como residencias habituales, instalándose en villas y ciudades. Por tanto, los pazos pasaron a ser gestionados por administradores o mayordomos que en nombre de sus legítimos amos cobraban las rentas y administraban los gastos e ingresos que estas generaban. Cada una de estas propiedades gestionadas por un administrador o mayordomo se denominaban en la época “partido”.

La familia Pardo Bazán, cobraba, pues, sus rentas en once partidos, cuyos nombres corresponden a los de las casas de origen: el de Betanzos (que reunía las rentas de las casas de Callou y Coirós¹⁶), Cañas¹⁷,

¹⁶ La casa de Callou tiene su origen en la fundación vincular realizada por Gómez García de la Torre (muerto c. 1590), mientras que la casa de Coirós fue fundada por Juan Pardo de Cela a mediados del siglo XVII. Ambas casas conformaron la herencia de Ángela Pardo de Cela y Ponte (nacida en 1719), casada con Pedro Pardo Patiño Montejano (1722-1804), bisabuelos de Emilia Pardo Bazán.

¹⁷ Las rentas de esta casa fueron heredadas por don José Pardo Bazán de la familia de su madre, Joaquina Mosquera (1805-1849).

Meirás¹⁸, Miraflores¹⁹, Moeche²⁰ (que agrupaba las rentas de la casa de O Rañal y rentas procedentes de As Somozas), Riopaz²¹, San Pedro de Nós²², Zanfoga²³, Aranga²⁴ y Ozón²⁵.

Hemos podido hacernos una idea de las cantidades de renta en especie y en dinero que se cobraban en cada uno de los partidos acudiendo a documentos

¹⁸ El origen de este partido y de su pazo, que con el tiempo se haría famoso, se remonta al vínculo y mayorazgo creado por Pedro de Bergondo, por escritura de fundación del 7 de julio de 1630. Éste era cura de las parroquias de San Xián de Mondego y de Santo André de Carnoedo (ambas en Sada, A Coruña), y nombró a su hija, Marta Patiño de Lourido, heredera de su vínculo. De ésta los bienes pasaron a Ángela Patiño Montejano, tatarabuela de la escritora.

¹⁹ El partido de Miraflores y sus rentas fueron obtenidos para la familia Pardo Bazán, por Antonio Pardo Patiño (fallecido en 1813) que los heredó, tras ganarlos en un pleito, ya iniciado por su padre, Pedro Pardo Patiño Montejano (1722-1804), y al que tenía derecho como legítimo heredero de su madre, Ángela Pardo de Cela y Ponte (nacida en 1719). Antonio Pardo, como primogénito, heredó la mayor parte de los bienes de sus padres, pero al fallecer sin descendencia, dejó como heredero a su sobrino, Miguel Pardo Bazán, abuelo de Emilia Pardo Bazán.

²⁰ Los bienes que conforman este partido se remontan a las herencias de dos familias: la de los Lago, asentada en Rañal (San Xurxo de Moeche, Moeche) y la de los Piñón, procedente de As Enchousas (San Pedro das Enchousas, As Somozas). Este patrimonio terminó en manos del tatarabuelo de doña Emilia, Pedro Pardo de Lama.

²¹ Martín Rodríguez de Añón, escribano de número de la jurisdicción de Mens, por escritura del 26 de abril de 1687, fundó un vínculo sobre la casa-torre del lugar de Riopaz (San Martiño de Cores, Ponteceso) a favor de su hija, Paula Andrea Romero de Caamaño. Con el tiempo estos bienes terminaron en manos de Joaquina Mosquera (1805-1849), madre de José Pardo Bazán.

²² Pedro Pardo Patiño Montejano (1722-1804), bisabuelo de la escritora, tenía derecho a heredar los bienes de este partido como nieto de Ángela Montejano Zapata (muerta en 1705), pero Manuel Santiago de Ayala, archivero de Simancas, solicitó también su posesión, iniciando un pleito que se alargó entre los años 1757 y 1761, fallándose finalmente a favor de Pedro Pardo.

²³ Detrás de este partido se encuentran las casas de Zanfoga y Tamou. La primera se remonta a la fundación vincular que María Núñez Espantoso (muerta en 1689) realizó por disposición testamentaria del 20 de noviembre de 1685, sobre la casa-torre de Zanfoga (San Martiño de Armental, Vilasantar). La casa de Tamou (San Pedro de Présaras, Vilasantar) procede de la herencia de Mateo Vázquez do Fachal (muerto alrededor de 1744 en Panamá). Estos bienes acabaron pasando a Andrés Toribio Rúa Figueroa, abuelo de Amalia de la Rúa, madre de Emilia Pardo Bazán.

²⁴ Joaquina Mosquera, viuda ya de Miguel Pardo Bazán, compró a la Nación, entre 1845 y 1846, rentas forales desamortizadas que el Monasterio de Santa María de Sobrado dos Monxes tenía en el ayuntamiento de Aranga. Su hijo, José Pardo Bazán, tras heredar estos bienes, los aumentó adquiriendo nuevas rentas de la misma procedencia en 1860.

²⁵ En 1880, José Pardo Bazán, aumentó su patrimonio comprando a Juan Méndez Goycuría rentas que éste último había adquirido del Estado, procedentes de la desamortización de bienes del Priorato de San Martiño de Ozón, que había dependido del Monasterio de San Martiño Pinarío de Santiago de Compostela.

de muy diferente fecha y tipo, conservados en el archivo de la familia²⁶. Sin embargo esta documentación es muy irregular y presenta grandes lagunas, por lo que, en ocasiones, hemos tenido que recurrir al archivo del Colegio Notarial de A Coruña²⁷. Hay que tener en cuenta que las cantidades de los distintos conceptos en los que se dividían las rentas anuales percibidas por la familia variaban poco en el tiempo, en virtud del peculiar sistema foral gallego, en el que, como hemos explicado en la introducción, las rentas de la tierra estaban fijadas por contratos de cientos de años de antigüedad.



Casa edificada por Blanca Quiroga, filla de dona Emilia, en Moeche.

En el cuadro 1 especificamos la cuantía de las rentas en especie y en metálico que se recaudaría anualmente en cada uno de los partidos y que eran entregados por los campesinos, que cultivaban las tierras pertenecientes a la familia, a sus administradores.

²⁶ Principalmente hemos empleado libros cobradores y cuentas rendidas por los administradores de los diferentes partidos datados entre 1850 y 1916 (Archivo de la Real Academia Galega, 1847-1851 –para los partidos de Meirás, San Pedro de Nós y Betanzos–; 1861-1862 –para el partido de Miraflores–; 1841-1850 –para el partido de Moeche–; 1914-1916 –para el partido de Riopaz–; 1846-1847 y 1865-1872 –para el partido de Aranga–; 1881 –para el partido de Ozón– y 1890-1894 –para el partido de Zanfoga–).

²⁷ Allí hemos encontrado datos referentes a las rentas del partido de Cañás, gracias a que entre los protocolos del notario coruñés Francisco Chaves se conservan las partijas de la herencia de Joaquina Mosquera entre José Pardo Bazán y su hermanastra Adelaida Rey (Archivo del Ilustre Colegio Notarial de A Coruña 06/10/1856).

CUADRO 1

PARTIDOS	METÁLICO ²⁸	TRIGO ²⁹	CENTENO ²⁷	MAÍZ ²⁷	AVENA ²⁷	GALLINAS	POLLOS	CAPONES	CARNEROS	MANTECA ³⁰	MIEL ²⁸	LEÑA ³¹
Partido de Meirás	6148,9	399	25	12		44						
Partido de Miraflores	5800,10			591								
Partido de Moeche	8760	23				2						
Partido de San Pedro de Nós	2270	121	36	15		17	2					
Partido de Betanzos	6850,17	662	143	105	16	1		3				
Partido de Riopaz		527		21		3						
Partido de Cañas	353	460,5	114,5			8	1	12		3		
Partido de Aranga	4130	19	1642									
Tulla de Ozón	174	1575	414				3		4	7	5	3
Partido de Zanfoga		110	977					4		5		
TOTALES	34486,17	3897	3351,5	744	16	75	6	19	4	15	5	3

²⁸ En reales.

²⁹ En ferrados, medida de capacidad gallega para cereales, legumbres y otros frutos secos. Su valor era diferente en cada lugar, variando entre los 11,5 quilogramos y los 18.

³⁰ En cuartillos.

³¹ En carros de leña.

Estos administradores y mayordomos, además de recoger las rentas en dinero y en especie que anualmente los campesinos les entregaban, se encargaban también de vender las especies citadas en el CUADRO 1 (grano, leña, etc.). Tanto el dinero obtenido por las ventas, como el pagado directamente por los campesinos en calidad de renta, era remitido por ellos –una vez deducidos los gastos de su administración³² y en los que se incluía su propio sueldo– a la familia Pardo Bazán.

En el archivo de la familia existe un documento que recoge de forma general el dinero que la familia ingresó anualmente entre 1900 y 1910. Se trata de una libreta, una especie de borrador, en el que Amalia de la Rúa iba anotando la fecha y la cifra de los diferentes ingresos familiares percibidos a lo largo de estos años³³ por diferentes conceptos³⁴. Los apuntes de Doña Amalia no son sistemáticos, ni tampoco describen con claridad el origen del dinero cobrado y las fechas de entrada del dinero, pero resultan de gran interés, ya que nos han permitido hacernos una idea de la cuantía de lo ingresado en estos años por sus rentas.

Así entre los años 1901 a 1909³⁵, la familia Pardo Bazán³⁶ percibió anualmente de sus administradores³⁷ por la recaudación de sus rentas y por la venta de sus frutos las siguientes ganancias líquidas:

Año	Pesetas
1901	37.135,25
1902	34.984,5
1903	40.176,5

³² Estos gastos se ocasionaban por diferentes causas, normalmente, incluían el sueldo del administrador, mantenimiento y reparaciones en las propiedades de la familia, gastos de transporte, etc.

³³ Archivo de la Real Academia Galega (1900-1910).

³⁴ Los diferentes conceptos de lo ingresado se pueden agrupar en cuatro categorías: lo obtenido por la administración de sus rentas y de sus bienes agrarios, que los diferentes administradores de cada partido le remitían a la familia (la partida más numerosa); lo ingresado por el alquiler de casas en A Coruña y Madrid; los ingresos procedentes de los rendimientos de productos financieros y un último grupo en el que se anotan ingresos de pequeña cuantía por diferentes conceptos y de carácter esporádico.

³⁵ Para los años 1900 y 1910 las anotaciones están incompletas.

³⁶ Compuesta en aquellos años por Amalia de la Rúa, Emilia y sus hijos.

³⁷ En el cuaderno de Amalia se señala con frecuencia que las cantidades rendidas por los diferentes administradores se ingresaban directamente en cuentas bancarias a nombre de la familia Pardo Bazán.

Año	Pesetas
1904	41.972,25
1905	45.255,75
1906	43.232,5
1907	42.183,75
1908	37.192,25
1909	48.288,5

La media de estos ingresos se situaría en unas 41.157,91 pesetas anuales. Las oscilaciones en las recaudaciones anuales, que en ocasiones ascienden hasta más de 10.000 pesetas, pueden deberse a varios motivos como la variación de los precios anuales de los frutos, los atrasos en el cobro de las rentas y los diferentes gastos anuales generados por la administración. Además hay que advertir que, en estas cuentas, se incluyen ingresos de carácter ocasional como ventas de madera de las propiedades de la familia, indemnizaciones por expropiaciones, etc.

2. 2. Alquileres

En vida de D. José Pardo, la familia fue ampliando sus propiedades inmobiliarias con la compra de varios edificios, adquiridos en las ciudades de A Coruña y Madrid, y de los que obtenían, en concepto de alquiler, ingresos líquidos anuales que podemos conocer gracias a los datos conservados en el archivo de la familia.

Así en A Coruña, los Pardo Bazán fueron propietarios de las casas número 9 y número 11 de la calle Tabernas. La casa situada en el número 11 fue comprada por D. José en 1855 a Antonio Rivadeneira Acebedo y a su esposa, María Josefa Quiroga y Quindós, para servir de residencia familiar³⁸. El número 9 fue adquirido posteriormente, en 1868. Tras la muerte de Don José, Amalia de la Rúa y su hija alquilaron varios de los pisos de estos inmuebles, por los que obtenían 2.448 pesetas anuales, según las cuentas de los alquileres de

³⁸ La casa se compró en 41.200 reales. Como se verá un precio mucho menor del que se pudo pagar por la casa de Madrid, 35 años después (Archivo del Ilustre Colegio Notarial de A Coruña 25/01/1855).

los años 1892 a 1894³⁹. Sin embargo, años después, ya en la década de 1920 el importe, acusando el aumento de los alquileres, ascendía a 3.144 pesetas, según un libro de rentas de José Cavalcanti⁴⁰.



Casa do número 11 da Rúa Tabernas.

También en Madrid Amalia de la Rúa, con un poder concedido por su marido en los últimos días de su vida⁴¹, compró una casa en la calle San Bernardo, número 37 en 1890. Según un suelto aparecido en *El Diario de Gerona* del día 8 de marzo de ese año, la casa les costó un millón de reales o, lo que es lo mismo, 250.000 pesetas⁴². Si bien no conocemos la fuente del periódico ni podemos estar seguros de su validez, en el expediente de comprobación del valor de la herencia de Don José elaborado por la Delegación de Hacienda

³⁹ Archivo de la Real Academia Galega (1892-1896).

⁴⁰ Archivo de la Real Academia Galega (1920-1945).

⁴¹ De hecho en el expediente de comprobación de valores de la herencia del petrucio que se conserva en el fondo de la Delegación Provincial de Hacienda de A Coruña, se incluye esta casa entre los bienes gananciales (Archivo del Reino de Galicia 11/10/1892).

⁴² Una peseta equivalía a 4 reales.

de la Provincia de A Coruña⁴³, la casa se tasó en 318.200 pesetas. Teniendo en cuenta que estas valoraciones se hacían a la baja sobre el valor real de los bienes, quizá el precio apuntado por el periódico de Gerona no esté muy alejado de la realidad. En todo caso sabemos que para afrontar la compra de la casa la familia necesitó pedir prestadas, al menos, 50.000 pesetas⁴⁴.

Sabemos por el citado expediente que la renta líquida imponible de esta casa era de 15.910 pesetas y según el padrón municipal de Madrid, sabemos también que la casa tenía tres pisos y una buhardilla, además de varios bajos comerciales por los que en 1890 se obtenían 1.370 pesetas mensuales⁴⁵, que al año sumaban 16.440, cifra bastante cercana a la renta líquida imponible expresada en el citado expediente de comprobación del valor de la herencia paterna. Sin embargo, por el padrón de 1895, comprobamos que, tras el fallecimiento de D. José Pardo Bazán, el importe de los alquileres había bajado a 682,05 pts. mensuales, debido a que varios pisos no estaban alquilados. Por otra parte, por las cuentas que Amalia recogió en su libreta, sabemos que en 1910, la familia Pardo Bazán cobraba unas 1.127 pesetas mensuales, que al año ascenderían a 13.524 pesetas.

2.3. Productos financieros

Por la citada libreta de cuentas de Amalia, tan valiosa para nuestra investigación, conocemos otro nuevo dato económico. Sabemos que tras el fallecimiento de Don José, Doña Emilia Pardo Bazán y su madre, con el capital producido por las rentas que iba acumulando, adquirieron varios productos financieros que supondrían nuevos ingresos anuales. Así, entre diciembre de 1902 y noviembre de 1903 la familia recibió nueve cobros trimestrales de 3.400 reales en concepto de intereses rendidos, correspondientes a este tipo de productos. También en abril de 1902, Amalia apunta la venta de “el papel exterior que eran 6.000 pesetas nominales y me dieron 18.908, 22 [reales]. Quedó un residuo por vender que puede dar 100 pesetas”. Cuatro años después, en enero y julio de 1906, señala dos ingresos de 2.000

⁴³ Los expedientes de comprobación de herencias eran elaborados por las Delegaciones de Hacienda para fijar la cuantía del impuesto de derechos reales que debían de pagar al Estado los herederos (Archivo del Reino de Galicia 11/10/1892).

⁴⁴ Dato mencionado en el poder otorgado por José Quiroga a favor de su esposa para que esta se pudiese hacer cargo de la herencia paterna (Archivo del Ilustre Colegio Notarial de A Coruña 24/03/1890).

⁴⁵ Archivo de Villa (1890).

reales cada uno, correspondientes a intereses rendidos por un depósito en el Credit Lyonnais a nombre de la propia Amalia y de su hija, Emilia Pardo Bazán. Finalmente, en noviembre de 1908, Amalia anota 3.136 reales, que provienen, nuevamente, de la misma entidad.

También la propia Emilia, en unas notas sobre el balance económico de los años de 1916-1917 y 1918-1919 que se guardan en el archivo familiar, apunta la compra de fondos del Estado por un valor de 27.000 pesetas, aunque no indica los intereses obtenidos por esta nueva inversión. (Archivo de la Real Academia Galega 1916-1919).

3. LA RENTABILIDAD DEL TRABAJO DE EMILIA PARDO BAZÁN

3.1. Cuentas por el rendimiento literario de Emilia Pardo Bazán

Doña Emilia contribuyó también a la economía familiar con lo recaudado por su propia labor intelectual. En 1889, y antes de fallecer su padre, escribía a Galdós:

Me he propuesto vivir exclusivamente del trabajo literario, sin recibir nada de mis padres, puesto que si me emancipo en cierto modo de la tutela paterna, debo justificar en mi emancipación no siendo en nada dependiente; y este propósito, del todo varonil, reclama en mí fuerza y tranquilidad. (Pardo Bazán 1975:90)

Sin embargo, las intenciones reflejadas en esta carta, tal vez debidas a los deseos de la escritora de mudarse definitivamente a Madrid y de conseguir mayor independencia que la que le suponía vivir en el opresivo ambiente de su ciudad natal, nunca se llevarían a cabo. Pardo Bazán contó siempre con los ingresos de su familia –que parcialmente desde 1890 ya eran suyos– y no llegó a vivir exclusivamente del trabajo literario jamás. Sin embargo, con esta labor profesional ratificó lo que siempre había reclamado en sus escritos: la dignificación que suponía el trabajo para la realización personal de la mujer. Y si bien no vivió exclusivamente de su actividad intelectual, es cierto que los ingresos obtenidos de su pluma alcanzaron para cubrir sus “gastos personales”, “primero en parte y después totalmente”, según declara en un artículo publicado en *El Gráfico* de Madrid en 1904⁴⁶.

⁴⁶ Pardo Bazán, Emilia (20/07/1904).

En el citado texto declara que sus inicios en la literatura fueron escasamente remunerados:

en los comienzos de mi labor literaria, allá por los años de 1876, distaba tanto de prometerme ventajas económicas, que el importe de mi primer artículo que espontáneamente me pagó un editor (catalán por más señas) lo invertí en una sortija cintillo de brillantes, para conservar el recuerdo por si no volvía a repetirse el caso. (Pardo Bazán, 20/07/1904).

Sin embargo, pocas líneas después la escritora declaraba que lo que había percibido por su labor literaria le había reportado muchos beneficios a lo largo del tiempo:

Conjeturo que en el tiempo que llevo de *sacar partido* de ella [de la literatura] habré cobrado 75.000 duros. Parece mucho así, en números redondos, y alarma; repártase en tantos años de labor activa, casi incesante, y se verá que es modesto. (Pardo Bazán, 20/07/1904)

Diez años después, el 4 de febrero de 1914 aseguraba en una entrevista al “Caballero Audaz”:

Verá usted, yo empecé a escribir seriamente y a cobrar, el año 86, hasta la actualidad hace unos treinta años; calculando todos los años, uno por más y otro por menos, a 15.000 pesetas, son unos 90.000 duros, que es el cálculo más aproximado. (“El Caballero Audaz”: 04/02/1914).

Según las cifras que la escritora ofrece en uno y otro artículo, podemos aproximar que, como promedio, la escritora percibía de su labor literaria unos ingresos que oscilaban entre las 13.399 y las 15.000 pts. al año.

3.2. Artículos y colaboraciones en prensa

Pardo Bazán declaraba que había comenzado a cobrar “seriamente” su colaboraciones en 1886. En torno a esa década, sabemos que un escritor como Zorrilla, cobraba 75 pesetas por cada artículo publicado en *El Imparcial*⁴⁷ y que Clarín cobraba también unas 80 pesetas por sus colaboraciones en la prensa madrileña, según nos aclaran las cartas que mantenía con sus editores. Y ya entrado el siglo XX, sabemos que Pardo Bazán obtenía igualmente 80

⁴⁷ Según contaba en una carta fechada el 2/12/[1884] a su pariente Esteban López Escobar (Rodríguez Marín 1934 :70)

pesetas por cada colaboración publicada en *Blanco y Negro* y en *El Imparcial*, según leemos en la libreta de cuentas de Amalia de la Rúa⁴⁸. Aunque esa libreta no ofrece datos acerca de lo que la escritora obtenía por colaborar en otras publicaciones periódicas, podemos conjeturar que la cifra rondaría también las 80 pesetas. Además, por la correspondencia que la escritora mantuvo con Lázaro Galdiano, sabemos que ésta cobraba 100 pesetas por cada artículo publicado en *La España Moderna* (Thion 2003: 167) Por tanto, podemos ofrecer unas cifras aproximadas de lo que la escritora obtenía por sus colaboraciones en la prensa en las dos primeras décadas del siglo XX, como podemos apreciar en el ANEXO 4: un año como, por ejemplo, el de 1901 en el que Pardo Bazán escribió 83 artículos obtendría la cantidad de 6.760 pesetas. Otros años, sin embargo, la cantidad de colaboraciones en prensa se vería bastante mermada. Así, en 1904, año en el que la escritora publicó 54 artículos en prensa, obtendría por ellos una suma de 4.320 pesetas. Haciendo una media de lo que la escritora ganaría con sus artículos entre los años 1901 y 1921, obtenemos que, la prensa, le reportaría una media anual de 5.441 pesetas.

Por tanto, de las 13.399 a 15.000 pesetas que la escritora obtenía anualmente con su trabajo literario si atendemos a los datos que proporciona a las entrevista concedidas para *El Gráfico* y *La Esfera*, podemos deducir que una media de 5.441 pesetas correspondían a las colaboraciones periodísticas y que, por tanto, de 7.958 a 9.559 pesetas correspondían a otras actividades literarias como la publicación de libros, traducciones, espectáculos teatrales y conferencias.

3.3. Edición de libros

Respecto al importe que cobraba con sus libros, las aproximaciones resultan extremadamente complicadas. Indagando igualmente en las declaraciones que la escritora realizó a diferentes medios y en los epistolarios que conservamos tanto de ella como de otros escritores contemporáneos con los que se relacionaba, tan sólo en una ocasión contamos con una cifra concreta de lo que obtenía con sus libros. Se trata de un comentario que Ramón Segade escribió en una carta destinada a Manuel Murguía y fechada el 23 de octubre de 1883⁴⁹, en la que el primero comenta que Miguel Olamendi, el

⁴⁸ Archivo de la Real Academia Galega (1900-1910).

⁴⁹ Barreiro Fernández y Axeitos 2005: tomo II, 404.

editor de *San Francisco de Asís*, había pagado a Doña Emilia 14.000 reales (3.500 pesetas) por su libro.

En el resto de los casos, no contamos con cifras concretas, a pesar de que Pardo Bazán hace varios comentarios sobre sus gestiones económicas. Sabemos, por ejemplo, gracias a una carta que envió a Narcís Oller el 9 de julio de 1883, que la escritora siguió fiel al editor de *La Tribuna* (Clemessy 1979: 179), aunque éste publicase la novela con cierto retraso, porque le había pagado “religiosamente” (Clemessy 1979: 179) o que prefirió publicar *Los Pazos de Ulloa* en la editorial de D. Cortezo, en lugar de en la del librero Fernando Fe porque le convenció la idea de la colección “Biblioteca de novelas” del primero (Clemessy 1979: 188). De la correspondencia con Yxart, tan sólo hallamos referencias al frustrado proyecto de la escritora de escribir la *Historia de las Letras Españolas*, que intentó editar con los “Sres. Ramírez” (Torres 1977: 4000), con los que publicaría *Insolación* y *Morriña*. Este proyecto, sin embargo, no llegaría a llevarse a cabo, a pesar de que la escritora tenía pensado pedirle a esta casa una elevada suma de dinero, según comenta a su corresponsal catalán: “la mitad de lo que he pedido, no me compensa tan vasta y ardua labor. Me saldría mejor la cuenta haciendo novela, que se lee mucho y está en indudable progreso” (Torres 1977: 400). Tal vez las condiciones económicas que exigía la escritora pudieron influir, junto con otros motivos, en el hecho de que la *Historia de las Letras Españolas* no llegara a publicarse. En la correspondencia mantenida con Yxart, por el tiempo en el que éste dirigía la colección “Arte y Letras”, Pardo Bazán también le comenta su propósito de editar en ella un tomo de sus cuentos, ya que intuye que “no sería de los menos útiles y vendibles, no por lo que yo valga, sino porque los *Cuentos* en general se venden bien”. (Torres 1977: 394). Este proyecto sí llegaría a cumplirse, ya que en 1885 saldría a la luz la magnífica edición de *La Dama joven*.

No obstante, parece que la escritora no estaba del todo contenta con sus contratos editoriales y, reafirmada en su propósito de emanciparse económicamente de sus padres, sobre el año 1889 empieza a darle vueltas a la idea de cómo administrar ella misma la publicación de sus obras, tal como se demuestra en este comentario que hace a Galdós:

Si no fuese por el maquiavelismo y las precauciones, acaso podrías asociar la administración de mis libros a la de los tuyos, pues yo soy literalmente incapaz de administrarme, y siempre tendré que estar a merced de los editores; pero esta unión resultaría muy sospechosa, y por consiguiente, a no ser un prólogo (...) no veo qué género de apoyo podría encontrar en ti. (Pardo Bazán 1975: 98)

La administración conjunta de sus obras con las de Galdós nunca se llevaría a cabo, pero la idea de gestionar ella misma sus ediciones, finalmente, se efectuó cuando en 1891 publicó *La Cuestión Palpitante* como el primero de los tomos de su colección “Obras Completas”. Sin embargo, el proyecto no pareció ser del todo rentable ya que a partir de 1910 cedió su publicación a la Editorial Renacimiento⁵⁰. Según un borrador manuscrito que se conserva en el archivo de la escritora⁵¹ y en el que calcula las ganancias que obtendría por la publicación de algunos de sus libros, sabemos que el 60% del valor de la edición de cada uno se la llevaría Renacimiento, mientras que la autora, descontando los gastos de imprenta percibiría alrededor de un 30% de las ganancias.

Años más tarde y tras el fallecimiento de la escritora, su hija Carmen Quiroga, heredera de sus derechos, entregó en los años 30 a Pueyo la administración de las “Obras Completas” de su madre. Por algunos documentos que se conservan en el Archivo de la Real Academia Galega⁵², sabemos que Pueyo despachaba las cuotas de la liquidación de los ejemplares vendidos bien trimestralmente o bien semestralmente. Así, sabemos que entre mayo de 1935 y abril de 1936, Carmen cobró 3.127 pesetas. Con estos datos podemos deducir que por trimestre obtendría una media de 1.042 pesetas, lo que al año supondría unas 4.169 pesetas.

Si aceptamos, como hemos expuesto en el epígrafe anterior, que por sus artículos la escritora obtenía una media de 5.441 pesetas en las primeras décadas de siglo XX y suponemos, a partir de las cuentas de Pueyo en 1934-1935 que por sus obras podría sacar alrededor de 4.169 pesetas (cantidad que no variaría mucho desde la década de 1910 en la que editaba con Renacimiento) obtendríamos que desde la época en la que comenzó a publicar sus “Obras completas”, la escritora ingresaría unas 9.610 pesetas anuales, procedentes de sus colaboraciones periodísticas y sus rendimientos editoriales. Sin embargo, esta cifra anual todavía está lejos de las 13.399 a 15.000 pesetas anuales que aproximadamente obtendría al año según las citadas declaraciones de la escritora a *El Gráfico* y a *La Esfera*. Debemos

⁵⁰ Luego absorbida por Editorial Iberoamericana y más tarde por la CIAP.

⁵¹ Archivo de la Real Academia Galega (c. 1910).

⁵² Se trata de correspondencia y cuentas relativas a la gestión de los derechos de autor de Emilia Pardo Bazán por parte de sus herederos (Archivo de la Real Academia Galega: 1930-1970).

pensar, entonces, que la diferencia (una cantidad que oscilaría entre las 3.789 y las 5.390 pesetas) procedería de otras actividades intelectuales como conferencias, representaciones teatrales y derechos de traducción, amén de lo obtenido por ocupar los cargos de Consejera del Consejo de Instrucción Pública, Presidenta de la Sección de Literatura del Ateneo de Madrid y Catedrática de la Universidad Central, que fue obteniendo con el paso de los años.

3.4. Traducciones

No tenemos datos sobre lo que obtenía la escritora por sus conferencias o por sus representaciones teatrales. Y respecto a las numerosas traducciones de sus obras, sólo sabemos el precio que cobró por una de ellas, gracias a un comentario en el periódico catalán *La Dinastía* el 30 de julio de 1891:

La escritora gallega Doña Emilia Pardo Bazán ha celebrado un contrato con una casa editorial extranjera, concediendo autorización para traducir todas las obras que lleva publicadas al idioma inglés, así como también las que escriba en lo sucesivo. Mediante ese contrato, la casa editorial citada abonará a la señora Pardo cien pesetas por tomo.

Suponemos que se trataba de la editorial americana Cassell Publishing Company de Nueva York , que ente 1891 y 1900 publicó las novelas *Un viaje de novios*, *El Cisne de Vilamorta*, *Morriña*, *La Piedra Angular* y *Bucólica*, traducidas por Mary J. Serrano. Si es verdad que recibió 100 pesetas por novela estas traducciones le supusieron 500 pts. en estos años. Pero por desgracia, y como hemos dicho, ignoramos lo que obtuvo por los derechos de verter a otras lenguas y en otros países sus libros, ni cuánto cobraría anualmente por ello.

3.5. Emilia Pardo Bazán Consejera del Consejo de Instrucción Pública, Presidenta de la Sección de Literatura del Ateneo de Madrid y Catedrática de la Universidad Central

Otras actividades vinculadas con su labor intelectual fueron su participación en la Escuela de Estudios Superiores, que fue creada en 1896 en el Ateneo de Madrid (Quesada 2006: 47), el desempeño de su actividad como Consejera del Consejo de Instrucción Pública, cargo para la que fue designada el 8 de junio de 1910 (Quesada 2006: 43) y su plaza como Catedrática de la Universidad Central. Desconocemos los ingresos que le reportaron las dos

primeras actividades, pero sí sabemos su sueldo como Catedrática de la Universidad Central, cuya toma de posesión tuvo lugar el 24 de mayo de 1916 y que ascendía a 7.500 pesetas anuales, según publica *La Gaceta de Instrucción Pública* del 20 de junio de 1917⁵³.

4. CUANTÍA TOTAL Y EVALUACIÓN INGRESOS

Si volvemos a la libreta de Amalia, y sumamos las cifras obtenidas en razón de las rentas de la familia, de los alquileres, de productos financieros y de otros conceptos de diferente naturaleza⁵⁴, tenemos que en ella se anotan los siguientes ingresos anuales totales para los años de 1901 a 1909:

Año	Ingresos totales en pesetas
1901	47.541,25
1902	50.956
1903	54.216
1904	46.552,25
1905	52.364,75
1906	48.938
1907	42.183,75
1908	41.353,25
1909	52.843,5

⁵³ Sin embargo debemos hacer varias puntualizaciones al respecto, como ha testimoniado la profesora Quesada Novás en su artículo de 2006 (pp. 61-62). En el citado estudio, la profesora estudia en profundidad el “Expediente personal del Catedrático de la Facultad de Filosofía y Letras, Pardo Bazán (D^a Emilia)” y transcribe el Título administrativo con fecha de salida del 30 de mayo de 1916 en el que Doña Emilia es efectivamente nombrada por Real Decreto “con el sueldo anual de 7500 pts que reconoce el art. 240 de la ley de I. P., asignación (...) que no podrá percibir hasta que se consigne el crédito necesario en los Presupuestos gales. del Estado”. Sin embargo, Doña Emilia no tuvo ningún ingreso por esta labor durante el año 1916, y el sueldo correspondiente al año 1917 lo cobraría al año siguiente. (Quesada Novás 2006: 75-77)

⁵⁴ En la nota 34 damos un resumen de los diferentes conceptos de los ingresos, anotados por Doña Amalia.

Hay que tener en cuenta que estos datos posiblemente no están completos y que Amalia no anotó todos los ingresos que la familia tuvo durante esos años⁵⁵. Sin embargo, a pesar de esta advertencia, estas cifras son suficientes para darnos cuenta de que los Pardo Bazán gozaban de un nivel de renta y de vida notables para la época. Para hacernos una idea, basta comparar estos ingresos con las 35.000 pesetas anuales que cobraba un Juez del Tribunal Supremo⁵⁶, las 30.000 de un Capitán General⁵⁷, o las 10.000 pesetas de sueldo de un funcionario de un ministerio que fuese Jefe de Sección de Primera⁵⁸. Las distancias se vuelven insuperables, si comparamos, en cambio, con las 140 pesetas mensuales, que podía ganar un escribiente, o las 100 de un dependiente de comercio, mientras que obreros y jornaleros obtenían entre 2,30 y 3,85 pesetas diarias, que apenas alcanzarían las 100 en un mes de trabajo (Tuñón de Lara: 1972)⁵⁹.

5. CONCLUSIONES

1. Con la herencia recibida de sus padres y las aportaciones que se procuró con su trabajo, tuvo Doña Emilia una sólida posición económica que le garantizó poder situarse, ella y su familia, en el contexto de la exigente aristocracia española del momento. Para ello fue imprescindible tener casa abierta en Madrid en la que recibía, de acuerdo con el estricto calendario aristocrático de la capital de España. Y sin duda éste fue también el motivo

⁵⁵ Las notas de Amalia de la Rúa parecen no ser sistemáticas. Así, el dinero obtenido por los alquileres de bienes inmuebles, no se registran para todos los meses dentro de cada año e, incluso, en 1907 no hay entrada alguna de esta procedencia. No parece posible que no cobrasen ningún alquiler en todo un año de modo que esta falta debe de deberse, simplemente, a que Amalia no lo apuntó.

⁵⁶ Así se establece en la Ley Provisional del Poder Judicial del 15 de septiembre de 1870 (Fernández García 1997: 154).

⁵⁷ Que era el rango militar más alto. Un sargento cobraba, en cambio, unas 500 pesetas anuales (Fernández García 1997: 160).

⁵⁸ Un Jefe de Sección de Segunda cobraba anualmente 8.500 pesetas, uno de Tercera, 7.500. En cambio un Oficial de Primera cobraba al año 5.570 pesetas, uno de Segunda 4.750 y uno de Tercera, 4.250. Entre los funcionarios de la Administración estos eran los salarios más altos, ya que, por lo general, la mayoría de los funcionarios percibían una remuneración que oscilaba entre las 1.500 y las 3.000 pesetas al año (Tuñón de Lara: 1972).

⁵⁹ Hay que recordar que en muchos casos percibían además del salario, algún tipo de compensación en bienes de primera necesidad (alimentos, vestuario o fonda).

de la construcción de las Torres de Meirás, su refugio durante parte del año, edificio levantado para impresionar y dejar constancia del peso de su sangre aristocrática.



Torre de La Químera. Pazo de Meirás.

2. La reproducción del modelo aristocrático en sus hijos, especialmente Jaime y Blanca, llegado el momento de su emancipación, que implicaría elevados costes económicos, quedó compensado por la importante herencia que ambos reciben de su padre, D. José Quiroga, que muere en el año 1912, liberando de esta forma a Doña Emilia.

3. Una correcta administración de su riqueza, que mientras vivió ejerció su madre, le permitió vivir sin sobresaltos ajustando las necesidades a sus posibilidades económicas y evitando en las limitadas inversiones riesgos innecesarios. Esa medida en el gasto no fue proseguida por su hijo Jaime, lo que provocó la ira de Doña Emilia, hasta el punto de desheredarlo, de acuerdo con el testamento ológrafo, cuya copia reproducimos en ANEXO 5.

4. Poco o nada sabemos de su generosidad con la Iglesia o con los más desfavorecidos. Sí consta su aportación económica a la invitación que le hicieron para levantar monumentos en honor de sus admirados amigos. Nada contribuyó, sin embargo, para levantar en Santiago el monumento en honor a Rosalía de Castro. Ni la muerte curó las viejas heridas.

FUENTES DOCUMENTALES

- Archivo de la Real Academia Galega (1841-1850): *Cuentas del partido de Moeche*, Fondo Familia Pardo Bazán, Bienes de los Pardo Bazán, signatura 380/3.1.

- Archivo de la Real Academia Galega (1846-1847): *Cuentas del partido de Aranga*, Fondo Familia Pardo Bazán, Bienes de los Pardo Bazán, signatura 389/7.1.

- Archivo de la Real Academia Galega (1847-1851): *Cuentas de las rentas de José Pardo Bazán*, Fondo Familia Pardo Bazán, Bienes de los Pardo Bazán, signatura 475/12.

- Archivo de la Real Academia Galega (1861-1862): *Cuentas rendidas por Luís Antonio Pérez a José Pardo Bazán de las rentas y gastos de la casa de la Torre de Miraflores*, Fondo Familia Pardo Bazán, Bienes de los Pardo Bazán, signatura 385/7.

- Archivo de la Real Academia Galega (1865-1872): *Cuentas del partido de Aranga*, Fondo Familia Pardo Bazán, Bienes de los Pardo Bazán, signatura 390/13.

- Archivo de la Real Academia Galega (1881): *Cuentas de los frutos de 1881*, Fondo Familia Pardo Bazán, Bienes de los Pardo Bazán, signatura 475/7.

- Archivo de la Real Academia Galega (1890-1894): *Cuentas de las rentas de Zanfoga y Curtis pertenecientes a Amalia Rúa-Figueroa y Vicenta Rúa-Figueroa Somoza*, Fondo Familia Pardo Bazán, Bienes de los Pardo Bazán, signatura 475/10.

- Archivo de la Real Academia Galega (1892-1896): *Cuentas de las rentas de las casas de A Coruña de la calle Tabernas número 9 y 11 y de la pensión de Vicenta Rúa-Figueroa Somoza*, Fondo Familia Pardo Bazán, Bienes de los Pardo Bazán, Documentación General, signatura 475/11.

- Archivo de la Real Academia Galega (1900-1910): *Libro de cuentas de Amalia Rúa-Figueroa*, Fondo Familia Pardo Bazán, Bienes de los Pardo Bazán, Documentación General, signatura 477/6.

- Archivo de la Real Academia Galega (1910): *Cuentas de ediciones de Emilia Pardo Bazán*, Fondo Familia Pardo Bazán, Emilia Pardo Bazán, Biográficos, signatura 254/29.

- Archivo de la Real Academia Galega (1914-1916): *Libro cobrador de las rentas de las parroquias de San Xián de Soñeiro, San Xián de Osedo (Sada), San Martiño de Cores, San Xián de Brantuas (Ponteceso), Santa Cruz y Malpica*, Fondo Familia Pardo Bazán, Bienes de los Pardo Bazán, signatura 476/4.

- Archivo de la Real Academia Galega (1916-1919): *Libro de cuentas y gastos de Emilia Pardo Bazán*, Fondo Familia Pardo Bazán, Bienes de los Pardo Bazán, signatura 477/5.

- Archivo de la Real Academia Galega (1920-1945): *Libros cobradores de las rentas de Carmen Quiroga Pardo Bazán, Blanca Quiroga Pardo Bazán y José Cavalcanti, Marqueses de Cavalcanti*, Fondo Familia Pardo Bazán, Bienes de los Marqueses de Cavalcanti, Administración de la propiedad, signatura 480/1.

- Archivo de la Real Academia Galega (1930-1970): *Gestión de los derechos de autor de las obras de Emilia Pardo Bazán*, Fondo Real Academia Galega, Gestión, sin signatura.

- Archivo de Villa (1890): *Padrón municipal de 1890*, Estadísticas, Padrones.

- Archivo del Ilustre Colegio Notarial de A Coruña (25/01/1855): *Venta de casa en A Coruña otorgada por Antonio Rivadeneira Acebedo y su esposa, María Josefa Quiroga y Quindós a favor de José Pardo Bazán*, Protocolos de Francisco Chaves.

- Archivo del Ilustre Colegio Notarial de A Coruña (06/10/1856): *Partijas de la herencia de Joaquina Mosquera entre José Pardo Bazán y Adelaida Rey*, Protocolos de Francisco Chaves.

- Archivo del Ilustre Colegio Notarial de A Coruña (24/03/1890): *Testamentaria de José Pardo Bazán*, Protocolos de Manuel Devesa.

- Archivo del Ilustre Colegio Notarial de A Coruña (31/03/1890): *Poder de José Quiroga a su mujer Emilia Pardo Bazán*, Protocolos de Manuel Devesa.

- Archivo del Ilustre Colegio Notarial de A Coruña (18/05/1893): *Licencia marital de José Quiroga a Emilia Pardo Bazán*, Protocolos de Manuel Devesa.

- Archivo del Reino de Galicia (11/10/1892): *Expediente sobre comprobación de los Valores que comprende la herencia de Excmo. Sr. D. José Pardo Bazán vecino de La Coruña*, Hacienda, Abogacía del Estado, Liquidación del impuesto, Derechos reales y transmisión de bienes, Expedientes de comprobación de valores.

- Archivo del Reino de Galicia (04/10/1913): *Expediente sobre comprobación de los Valores que comprende la herencia de Excmo. Sr. D. José Quiroga Pérez*, Hacienda, Abogacía del Estado, Liquidación del impuesto, Derechos reales y transmisión de bienes, Expedientes de comprobación de valores.

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, Eva (2007): *Emilia Pardo Bazán. La luz en la batalla* Barcelona, Lumen.
- Almagro San Martín, M (s. a.): *Bajo los tres últimos Borbones*, Madrid, Afrodísio Aguado.
- Barreiro Fernández, Xosé Ramón e Axeitos, Xosé Luis (2003): *Cartas a Murguía*, [A Coruña], Fundación 'Pedro Barrié de la Maza'.
- Barreiro Fernández, Xosé Ramón (2005): "A ideoloxía política de Emilia Pardo Bazán", en *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, pp. 33-69.
- Barreiro Fernández, Xosé Ramón (2006): "Morrión y Boina. El cuento que nos introduce en la militancia carlista de Emilia Pardo Bazán", en *Actas do II Simposio Emilia Pardo Bazán: "Los cuentos"*, A Coruña, Fundación Caixa Galicia- Real Academia Galega, pp. 23-43.
- Barreiro Fernández, Xosé Ramón e Carballal Miñán, Patricia (2007): "Emilia Pardo Bazán y el debate entre *La Fe* y *El Siglo Futuro*", en González Herrán, J. M., Patiño Eirín, C. y Penas Varela, E. (eds.): *Actas do III Simposio Emilia Pardo Bazán: "El Periodismo"*, A Coruña, Fundación Caixa Galicia-Real Academia Galega, núm. 3, pp. 131-159.
- "El Caballero Audaz" (04/02/1914): "Nuestras visitas: La Condesa de Pardo Bazán", en *La Esfera*, Madrid.
- Clemessy, Nelly (1979): "Le correspondance littéraire: Emilia Pardo Bazán à Narcís Oller", en *CIR d'Expression Contemporaine*, Université de Saint Etienne, pp. 169-189.
- Fernández García, Antonio, coordinador (1997): *Los fundamentos de la España liberal (1834-1900): la sociedad, la economía y las formas de vida*, Madrid, Calpe.
- "Grupo de investigación *La Tribuna*" (2008): "Aportaciones a la biografía de Emilia Pardo Bazán. La crisis matrimonial (1875-1884)", en *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, núm. 6, pp. 71-129.
- Mayoral, Marina (2003): "Emilia Pardo Bazán ante la condición femenina", en Freire López, Ana María (ed.): *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", pp. 101-114.
- Neira Cancela, Juan (21/08/1891): "La Granja de Meirás: una visita a Emilia Pardo Bazán", en *El Heraldo de Madrid*.

- Pardo Bazán, Emilia (09/1891): “Notas literarias”, en *Nuevo Teatro Crítico*, n. 9.

- Pardo Bazán, Emilia (20/07/1904): “¿Cuánto ha ganado usted con sus libros?”, en *El Gráfico*, Madrid.

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

- Peñas Ruiz, Ana (2008), “Emilia Pardo Bazán: cartografías en torno a la mujer”, en *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, pp. 145-172.

- Quesada Novás, María Angeles (2006): “Una meta alcanzada: la cátedra universitaria de Emilia Pardo Bazán”, en *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, núm. 4, pp. 43-81.

- Rodríguez Marín, Francisco (1934): *Zorrilla: comentador póstumo de sus biógrafos: cartas íntimas e inéditas del gran poeta español (1883-1889)*, Madrid, [s.n.], 1934 (C. Bermejo).

- Thion Soriano-Mollá, Dolores (2003): *Pardo Bazán y Lázaro: del lance de amor a la aventura cultural (1888-1919)*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano: Ollero y Ramos.

- Torres, David (1977): “Cartas inéditas de Pardo Bazán a J. Yxart”, en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LIII, pp. 383-407.

- Tuñón de Lara, M., (1972): *El movimiento obrero en la historia de España*, Madrid, Taurus.

- Tuñón de Lara, M. (1973): “La burguesía y la formación del bloque de poder oligárquico de la Restauración”, en *La question de la “bourgeoisie” dans le monde hispanique au XIXe siècle*, Bordeaux, Ed. la Bière.

- Válgoma, Dalmiro de la (1972): “La Condesa de Pardo Bazán. Su sangre coruñesa. Su vida madrileña”, en *Revista. Instituto “José Cornide” de Estudios Coruñeses*, núm. 7, pp. 89-113.

ANEXO 1

Testamento de José Pardo Bazán del 17 de octubre de 1854.

En el nombre de Dios: amén

Sébase y sea notorio como yo Dn. José María Silveiro Pardo Bazán y Mosquera; Abogado de los Tribunales Nacionales, vecino de esta Ciudad y Regidor de su Ilustre Ayuntamiento en estado de salud y entendimiento natural creyendo como firmemente creo en todos los misterios de nuestra Santa Madre Iglesia, Católica, Apostólica y Romana en los que protesto vivir y morir, receloso de la muerte como condición expresa de la naturaleza, para que cuando acaezca queden mis cosas temporales dispuestas al mejor servicio de Dios y bien de mi alma hago y ordeno este mi testamento cerrado última y postrimera voluntad en la manera siguiente: primera encomiendo mi alma a Dios nuestro Señor que la creó y redimió con su preciosa sangre y el cuerpo a la tierra de que fue formado; por lo que toca a funerales y demás exequias fúnebres sea a voluntad de mis cumplidores encargándoles muy especialmente sea de una manera modesta y pobre. A las mandas forzosas establecidas se les dé lo acostumbrado por una vez y no más con lo que las aparto de mis bienes; Declaro ser hijo legítimo del legítimo matrimonio del Sr. D. Miguel Pardo Bazán con la Sra. Dña Joaquina Mosquera y Ribera y estoy casado con la Sra. Dña. Amalia Rúa hija legítima del Capitán graduado de la Guardia Real Dn. Juan Dionisio de la Rúa y la Sra. Dña Socorro Somoza Piñeiro de las Casas de cuyo matrimonio no hemos tenido hasta la fecha más que una niña llamada Emilia, según consta más detalladamente del libro de bautizados de la parroquia de San Nicolás de esta Ciudad de la Coruña, la cual existe en nuestro poder y compañía. Declaro igualmente que la mencionada Doña Amalia no ha traído a la compañía dote dado por sus padres ni por otra persona alguna y solo lo ha hecho de sus bienes patrimoniales que por menor constan en partija amigable celebrada con su hermana Doña Vicenta Rúa y de algunas alhajas que también constarán de apuntes; Hice algunas obras de reparo y conservación en los bienes míos y de la expresada mi esposa y varias adquisiciones durante los años que llevamos de matrimonio que por menor aparecen de los bienes que las acreditan; De la misma manera declaro que no tuve que satisfacer dote alguna ni alimentos y sólo lo hice de cuatro plazos de bienes nacionales que vinieron a mi poder por herencia de mi Sra. madre la Dña Joaquina Mosquera y Ribera los que en algunos ascendieron a mayor cantidad que la renta que produjeron en el año en que se satisficieron. Dejo por viudedad a mi referida esposa el usufructo vitalicio de la quinta parte del producto de todos mis bienes, en la inteligencia de que si contrajese segundo matrimonio y su marido por su falta de carrera o

ineptitud no pudiese atender a sus necesidades y alimentos, permito disfrute, durante su vida solamente como va dicho, la mitad de este quinto o sea una décima de todos mis bienes, en lo cual espero que su hija o hijos que pudiéramos tener no le pongan el menor impedimento. Declaro y nombro por mi universal heredera a la referida Dña Emilia mi hija o a los hijos que a mi fallecimiento pueda tener y como en este caso por el Juzgado donde me encontrase avecindado pudiese intentarse la prevención de recuento de mis bienes en uso de las facultades que la ley me concede lo prohíbo expresamente y así mismo toda otra gestión judicial, facultando para hacerlo particularmente y sin figura de juicio a la expresada mi esposa Dña Amalia Rúa y Somoza, a su Sr. padre político Don Antonio Francisco Sánchez, a mi Sr. tío Don Joaquín Pardo Bazán, a mi primo Don Mamerto Díaz de Ordóñez capitán graduado de comandante de Artillería, Dn. Manuel Vázquez de Parga vecino de la Ciudad de Lugo, Don Juan Ozores Señor de Rubianes y Marqués Viudo de Aranda, Don Antonio Bartolí vecino de esta ciudad, los abogados de este lltre. Colegio Dn. Joaquín Castro y Lamas y Don Emilio Fernández Cid y últimamente mi primo Don Luís Muzquiz y Chaves a todos los cuales elijo por mis testamentarios y albaceas unos a falta de otros por su orden de manera que al menos haya siempre dos que desempeñen el encargo. Atendiendo a las buenas prendas y al esmerado cuidado y amor que la dicha mi esposa Dña Amalia Rúa tiene a nuestra única hija la Doña Emilia la nombro por su tutora y curadora a la que afianzo con mis bienes relevándole de dar otra alguna y por si acaeciese su fallecimiento hago igual elección en el Señor Don Antonio Francisco Sánchez vecino de esta ciudad, y por el fallecimiento de este en Don Mamerto Díaz de Ordóñez mediante mi tío Don Joaquín Pardo Bazán no puede tomar dicho cargo por su estado y cura de almas que desempeña, y a falta o excusa que no espero ponga el Ordóñez, a Don Manuel Vázquez de Parga y así sucesivamente a cada uno de los testamentarios nombrados por el orden en que va dicho a todos los cuales en su caso los relevo de fianzas y más formalidades por su conocido abono y justificada conducta y porque de ellos tengo la mayor confianza, encargándoles muy particularmente den a su pupila la más escogida educación. Como pueda acaecer el fallecimiento de la expresada mi hija antes que el mío o posterior a este cogiéndola dentro de la edad de la pubertad y no encontrarme con otro hijo o hijos que me sucedan en los mismos términos que ella como es mi voluntad se entienda este testamento, para ambos casos no teniendo heredero forzoso como no lo tengo, nombro en el primer caso y sustituyo pupilarmente en el segundo en virtud de las facultades que me conceden las leyes, por mi única y universal heredera a la expresada Doña Amalia Rúa mi esposa con la condición de contribuir a mi tío Don Joaquín Pardo Bazán con doce

mil reales anuales durante los días de su vida, al cual en todo caso y aunque me hereden mis hijos míos es mi voluntad se le atienda y den unos alimentos suficientes si quedase incóngruo como ya así lo dispuso en su testamento mi Señor padre Don Miguel Pardo Bazán; Si a mi muerte hubiese fallecido la expresada Dña. Amalia Rúa y por lo tanto no tuviese efecto el nombramiento, pues la sustitución no cabe pues es heredera forzosa de su hija, dejo y nombro y sustituyo pupilarmente, usufructuario de todos mis bienes al referido mi tío Don Joaquín Pardo Bazán y a su muerte nombro y sustituyo pupilarmente, como ya llevo expresado quiero se entienda lo hago para el caso en que la referida mi hija Doña Emilia muera antes de cumplir los doce años, por mis únicos y universales herederos por partes iguales a mi cuñada Doña Vicenta Rúa y Somoza a Doña Amalia Bermúdez de Ordóñez mi prima o el hijo o hijos que le sobrevivan y a falta de ellos, o a su muerte sin ellos, a su esposo Don Mamerto Díaz de Ordóñez, al que es igualmente mi primo Don Enrique Bermúdez de Castro o sus hijos legítimos y a los hijos de mi difunto primo Don José Gaspar Bermúdez de Castro entendiéndose para evitar dudas y pleitos que estos no heredan más que una sola parte por consideración a su padre no tocándoles por esta razón más que la cuarta sola de mis bienes y las otras tres cuartas para los tres arriba expresados; si antes de mi muerte se hubiese verificado la de alguno de los cuatro instituidos quiero que su parte acrezca a los tres restantes y así sucesivamente como igualmente a la muerte de cada uno de ellos sus hijos legítimos, cuyo nombramiento de estos cuatro herederos lo hago también, aunque ya se entiende, para el caso en que muriese sin hijos y en ambos o como sustitución pupilar o como herederos les impongo, a ellos solamente y en el único caso de que a ellos venga la herencia, la obligación de entregar a mi especial amigo el Señor Don Manuel Vázquez de Parga la cantidad de ochenta mil reales o sean cuatro mil pesos fuertes cuyo legado de los primeros productos de mis bienes le será fielmente entregado y le suplico a dicho Señor lo acepte como una expresión de mi mucho aprecio hacia él; les recomiendo también den todas las limosnas que puedan en beneficio de mi alma, la de mi esposa e hija. Con cuyas disposiciones doy por concluso este mi testamento cerrado estando en esta ciudad de la Coruña el día diez y siete de Octubre del año de mil ochocientos cincuenta y cuatro = Intercalado en renglón = la = que = Enmendado = cual = encargo = aprecio = Tachado = de = valgan.

José Pardo Bazán

Nota

Este mi testamento que firmo y rubrico y va escrito de mi letra puño y pulso se contiene en tres folios, incluso este, los cuales numeré de letra; cuya advertencia hago para sacar toda duda y no dar pretexto alguno para que bajo él contraríen mi voluntad y se trate acaso de intentar contrariarlo porque por motivos especialísimos, que reservo excluyo de toda participación en mis bienes a algunas personas de mi familia.

Ut supra :

José Pardo Bazán

Archivo del Ilustre Colegio Notarial de A Coruña. Protocolos de Manuel Devesa: *Testamentaría de José Pardo Bazán* (24 de marzo de 1890).

ANEXO 2

Poder otorgado por José Quiroga a su mujer Emilia Pardo Bazán para que pueda hacerse cargo de la herencia de su padre (31 de marzo de 1890).

En la ciudad de la Coruña a treinta y uno de Marzo de mil ochocientos noventa. Ante mí el Licenciado Don Manuel Devesa y Gago, vecino de esta Capital, Notario público en la misma y Decano del Ilustre Colegio del Territorio, compareció:

El Señor Don José Quiroga Pérez, mayor de edad, casado, propietario, vecino de esta plaza, con cédula que exhibe, fecha veinte y nueve de Julio del año último, número mil quinientos doce, clase octava, que afirma hallarse en el pleno goce de sus derechos civiles, reuniendo en mi juicio la capacidad legal necesaria para formalizar la presente escritura de licencia marital, en cuya virtud manifiesta lo que sigue:

Que en veinte y tres del mes actual ha fallecido el Excmo. Señor Don José María Silverio Pardo Bazán y Mosquera, primer Conde de Pardo Bazán, bajo testamento en que instituye por universal heredera a su única hija la Señora Doña Emilia Pardo Bazán y Rúa, casada con el compareciente, legando el usufructo del quinto a su legítima esposa la Excmo. Señora Doña Amalia Rúa Somoza y Piñeiro, Condesa de Pardo Bazán.

Que poco tiempo antes del indicado óbito, la Doña Amalia con poder de su citado esposo, compró una casa en Madrid, y para arribar al pago de la totalidad del precio tomó a préstamo diez mil duros.

Que tanto para atender a la renovación y amortización de este crédito, como para practicar el inventario, avalúo, división y adjudicación de la fincabilidad del Señor Conde de Pardo Bazán, entre su viuda y la heredera instituida, tienen que realizarse varios actos y gestiones.

Que en tal situación, el Señor Don José Quiroga y Pérez, otorga amplia licencia marital a su legítima esposa la Señora Doña Emilia Pardo Bazán y Rúa, para que ella por sí pueda libre y expeditamente intervenir en todas las operaciones y diligencias extrajudiciales y judiciales a que dé lugar la testamentaría de su finado padre el Excmo. Señor Conde de Pardo Bazán y consiguientemente, en las operaciones de inventario, avalúo, división y adjudicación de dicha fincabilidad entre madre e hija, con facultad de nombrar tasadores, liquidadores u otros peritos, recusando los que no inspiren confianza: aprobar sus trabajos o impugnarlos, gestionando cuanto la interese hasta que desaparezcan los defectos de que aquellos adolezcan; inscribir los documentos comprensivos de tales operaciones en los Registros de la Propiedad a que pertenezcan los bienes y rentas que sean

objeto de inventario, tasación y adjudicación: hipotecar y vender, los que tenga por conveniente destinar a ese fin, para solventar en indicado crédito de los diez mil duros y demás atenciones de la testamentaría verificando su pago en la parte que le afecte: cancelar la garantía constituida y cualesquiera otras que por aquel motivo se constituyan por madre e hija, y designar apoderados para la administración, defensa y mantenimiento de cuanto pertenezca o se adjudique a la Doña Emilia, sin perjuicio de los derechos que la ley la concede en cuanto a sus bienes parafernales.

Autoriza a la misma Señora para parecer en juicio, por sí o a medio de tales mandatarios: conferirles poderes generales y especiales relativamente a los puntos que aquí se fijan, incluso a Procuradores de Juzgados y Tribunales y demás personas de su confianza, y formalizar respecto de unos y otros extremos escrituras públicas, actas notariales y cuantos documentos se requieran, pues para lo que va determinadamente señalado, le otorga la licencia más estable y eficaz que sea exigible en derecho, obligándose a estar y pasar por todo lo que en uso de ella hagan y practiquen la Doña Emilia Pardo Bazán y Rúa y sus apoderados o sustitutos.

Así lo expresó y firma, siendo testigos hábiles Don Ramón Palleiro López y Don Ángel Pazos Villegas, vecinos de esta ciudad.

De lo aquí contenido y de conocer al Señor otorgante con las circunstancias explicadas en este instrumento, que han leído por sí los que suscriben, yo el Notario lo signo, firmo y doy fe.

Como también de que con mutua aprobación valga lo interlineado = y demás atenciones propias de la testamentaría =

José Quiroga
Ramón Palleiro López
Ángel P. Villegas

Manuel Devesa
12 pesetas, nº 1º

Doy fe, haber expedido en el siguiente día primero de Abril, primera copia al Sr. otorgante en dos pliegos clase séptima y duodécima números 100.415 y 151.563, para entregar a la Sra. D^a Emilia Pardo Bazán y Rúa.

Devesa

Archivo del Ilustre Colegio Notarial de A Coruña. Protocolos de Manuel Devesa: Poder de José Quiroga a su mujer Emilia Pardo Bazán (31 de marzo de 1890).

ANEXO 3

Amplia licencia marital otorgada por José Quiroga a favor de Emilia Pardo Bazán (18 de mayo de 1893).

En la ciudad de la Coruña a diez y ocho de Mayo de mil ochocientos noventa y tres. Ante mi el Licenciado Don Manuel Devesa y Gago, vecino de esta Capital, Notario público en la misma y Decano del Ilustre Colegio del Territorio, compareció: El Señor Don José Quiroga Pérez, mayor de cuarenta años, casado, propietario y Abogado, vecino de esta ciudad, provisto de cédula personal que exhibe, librada por el Administrador de tal impuesto en la Coruña en treinta de Enero del corriente año, número nueve mil cuatrocientos trece, clase tercera.

Afirma hallarse en pleno goce de sus derechos civiles, reuniendo en mi juicio la capacidad legal necesaria para formalizar la presente escritura de mandato y dijo:

Que ratifica el que ha dado a mi testimonio en treinta y uno de Marzo de mil ochocientos noventa, a su Señora esposa Doña Emilia Pardo Bazán, domiciliada en Madrid; y a mayor abundamiento, le otorga de nuevo la licencia marital y autorización más amplia que se requiera en derecho, para que ella por sí o a medio de sustitutos o de legados use y disponga, como le parezca de sus obras literarias, sin la intervención del compareciente, realizando las transmisiones y demás actos de dominio que las leyes permitan con referencia a esta clase de propiedad y aprovechándose de sus rendimientos en todos sentidos; en inteligencia de que en este punto hará todo aquello que la convenga con omnímoda libertad de acción, y como si la referida señora no perteneciese al estado de casada.

También la autoriza para asistir a juicios verbales y de faltas, actos de conciliación, juntas u otras comparecencias, con facultad de avenirse y transigir; administrar los bienes que le sean privativos: cobrar usufructos y rendimientos y demás cantidades y valores que la pertenezcan por cualquier motivo o causa: aceptar herencias, legados y donaciones: adquirir por título lucrativo y oneroso toda clase de bienes; y proveer el aumento y mejora de su fortuna, suscribiendo a tal respecto los documentos que sean indispensables: deducir y contestar civil y criminalmente y en jurisdicción contenciosa y voluntaria las demandas, acciones, reclamaciones y querellas que procedan: separarse de las mismas y de los recursos que entable sin necesidad de mandato especial, ventilando todo en otro caso en las instancias y tribunales a que fuere preciso acudir, por los actas, trámites y procedimientos legales en cuanto se refiera a los bienes propios y privativos de la Doña Emilia Pardo Bazán, facultándola por el mismo para conferir poderes y sustituciones y realizar su fin judicial y privadamente todo lo que interesa a la

misma; recurrir en vía gubernativa simplemente o contencioso-administrativa y demás dependencias oficiales con las peticiones y reclamaciones que tenga necesidad de promover y ejercitar los medios de defensa que las circunstancias aconsejen en cada caso, hasta la completa terminación de tales asuntos, sus incidencias y ejecutorias, sin omitir gestión alguna de cuantas correspondan; pues para todo la reviste de las facultades necesarias, aunque aquí no se detallen, de suerte que no se la objete falta de personalidad legal en ningún sentido.

Así lo otorga: firma y fueron testigos hábiles Don Santiago Casares de la Paz y Don Wenceslao Presas Villarrubia, vecinos de esta ciudad.

De lo aquí contenido y de conocer al señor otorgante con los datos personales explicados en este instrumento público, que han leído por sí los que suscriben, ratificando su expreso, yo el notario lo signo, firmó y doy fe.

José Quiroga Santiago Casares

Wenceslao Presas

L. Manuel Devesa

Doy Fe, haber expedido en la misma fecha primera copia al otorgante en pliego y medio, clases 8ª y 13ª número 0.0035.419 y 1.847.733.

Devesa

Archivo del Ilustre Colegio Notarial de A Coruña. Protocolos de Manuel Devesa: Licencia marital de José Quiroga a Emilia Pardo Bazán (18 de mayo de 1893).

ANEXO 4

Cuenta de colaboraciones de Emilia Pardo Bazán en publicaciones periódicas entre los años 1901 a 1910.

1901	
Blanco y Negro	12
La Época	1
La España Moderna	6
La Gaceta de Galicia	1
La Ilustración Artística	26
El Imparcial	22
La Lectura	3
La Nación	2
El Regional	1
Madrid	1
La Nouvelle Revue	5
Pluma y Lápiz	2
El Noroeste	1
1902	
Blanco y Negro	10
La España Moderna	2
El Heraldo	1
La Ilustración Artística	26
El Imparcial	5
La Lectura	2

La Nación	1
La Revue	2
Pluma y Lápiz	1
1903	
ABC	1
Blanco y Negro	15
Cultura española	1
La Época	1
Revista Gallega	1
La Ilustración Artística	22
El Imparcial	11
La Lectura	6
La Nación	2
El Cantábrico	1
Follas Novas	4
Nuestro Tiempo	2
El Eco de Galicia (Buenos Aires)	1
Pluma y Lápiz	1
1904	
ABC	1
Blanco y Negro	4

La Gaceta de Galicia	1
El Gráfico	4
Helios	1
La Ilustración Artística	26
El Imparcial	3
La Lectura	11
El Liberal	1
Vida Gallega	2
1905	
Blanco y Negro	4
La Época	1
El Heraldó	2
La Ilustración Artística	25
El Imparcial	6
La Lectura	3
El Diario de Pontevedra	1
Gente vieja	1
1906	
Blanco y Negro	3
La Época	2
Galicia	1
La Ilustración Artística	25
El Imparcial	9

La Lectura	4
La Revue	1
Boletín de la Real	1
Ateneo	2
Revista Veraniega	1
1907	
Blanco y Negro	11
Cosmopolita	1
El cuento semanal	1
La Época	1
La España Moderna	4
Galicia	3
La Ilustración Artística	25
El Imparcial	9
La Lectura	3
El Liberal	1
El Nuevo Mercurio	1
Renacimiento	3
Por esos mundos	1
Caras y Caretas	3
Las Novedades, España y Americana	1
1908	
Blanco y Negro	10
El cuento semanal	2

La España Moderna	2
Galicia	5
Aires d'a Miña Terra	8
La Ilustración Artística	27
La Ilustración Española y Americana	7
El Imparcial	9
Santos e meigas	2
Caras y Caretas	1
1909	
Blanco y Negro	15
Los contemporáneos	1
La España Moderna	1
La Gaceta de Galicia	2
Aires d'a Miña Terra	1
La Ilustración Artística	25
La Ilustración Española y Americana	12
El Imparcial	5
La Lectura	2
La Nación	20

Nuevo Mundo	1
Diario de la Marina	6
Caras y Caretas	1
1910	
Blanco y Negro	9
La Ilustración Artística	24
La Ilustración Española y Americana	12
La Lectura	1
La Nación	26
Suevia	1
Diario de la Marina	14
Caras y Caretas	2
El Régimen Naturalista	1

ANEXO 5

Testamento ológrafo de Emilia Pardo Bazán⁶⁰.

En la ciudad de Madrid, a 1 de Enero de 1912 (mil novecientos doce) yo, doña Emilia Pardo Bazán, condesa de Pardo Bazán en España, y señora en el Fielato pontificio de Pardo Bazán; mayor de cincuenta años, y casada con Dn. José Quiroga; hija legítima y única de don José Pardo Bazán y Mosquera y doña Amalia de la Rúa y Somoza; natural de la Coruña, y empadronada en Madrid; hallándome con la capacidad física y legal para otorgar este testamento ológrafo, ordeno mi última voluntad declarando y disponiendo lo siguiente:

Primero: profeso la religión católica-romana, y encomiendo a Dios mi alma, deseando que se me haga un entierro sencillo y sin pompa.

Segundo: declaro tener tres hijos de legítimo matrimonio, don Jaime, doña Blanca y doña Carmen Quiroga y Pardo Bazán, los cuales son mis naturales y forzosos herederos.

Tercero: es mi voluntad mejorar en todo cuanto la ley me lo permite a mis dos hijas, doña Blanca y doña Carmen, no dejando a mi hijo don Jaime, sino aquello que en estricto derecho le corresponde, y nada de lo que libremente puedo legar a quien quiera.

⁶⁰ Agradecemos al profesor Alonso Montero el habernos facilitado copia de este documento. Él lo consiguió gracias a la amabilidad del poeta Ángel Pariente, que le remitió unas fotocopias del mismo, junto a las siguientes notas manuscritas que lo acompañaban pertenecientes al notario Alguero:

Al fallecer la Sra. Condesa de Pardo Bazán, suponiendo que dado el tiempo transcurrido y las variantes familiares, habría hecho nuevo testamento, solicité la certifi^{on} del Registro General de últimas voluntades, confirmándose mis sospechas.

En esta situación me veo perplejo. ¿Debo entregar el pliego a la familia? Decido no hacerlo pues en cuando ella testó de nuevo fue por no considerar justo lo que aquí disponía y bueno es para la memoria y el concepto de sus hijos que ignoren sus equivocaciones. ¡Debo romperlo! Hay personalidades –y ella es una- cuya intimidad tiene un gran interés para los investigadores. ¿Debo pues leerlo? El cumplido profesional que al cabo de los años se hace un segunda naturaleza [espacio en blanco por rotura del papel] mi curiosidad.

Alguero.

Posiblemente, esta nota se debe a José Alguero Penedo, notario, nacido en Betanzos y colaborador en la prensa betanceira, que ejerció en Negreira y Betanzos antes de establecerse en Gijón en 1940 y al que Doña Emilia debió de entregar su testamento.

Damos a luz este interesante documento, después de habernos puesto en contacto con Alonso Montero, con Pariente y con la familia de José Alguero por si existía algún inconveniente para su publicación.

Cuarto: es la razón de esta mejora a mis hijas, los gastos crecidos e injustificados realizados por mi hijo durante muchos años, sin mi beneplácito y desoyendo mis reiteradas advertencias maternas, imperadas por la justicia y por el propio interés de su porvenir; siendo de equidad que mis hijas sean resarcidas, en lo que de mí depende.

Quinto: es mi voluntad que cuanto posea en muebles, cuadros, tapices, plata, alhajas, abanicos, libros, y demás objetos de mi uso y pertenencia, se repartan por igual entre mis dos citadas hijas.

Sexto: es mi voluntad que el producto íntegro de la venta de mis obras literarias, constituya una mejora especial para mi hija menor D^a Carmen, por haber mi marido, D. José Quiroga, constituido una mejora especial en favor de mi hija doña Blanca, a quien lega el Castillo de Santa Cruz, en la Coruña. Si esta mejora u otra análoga no existiese al fallecer Don José Quiroga, entonces el producto de mis obras literarias debe repartirse por igual entre mis hijas.

Séptimo: es mi voluntad legar una manda de mil pesetas por una vez a mi doncella Petra Fernández, mujer de Eugenio Díaz.

Octava: Dispongo como albaceas a Don Luís Maldonado y al Exmo. Sr. Conde de Cerragería.

Tal es mi última voluntad, que escribo por duplicado, de mi puño y letra, con arreglo a las disposiciones vigentes, en dos pliegos de papel del Título de a peseta, clase once, número 22.76.026, autorizándolo al efecto a las cuatro de la tarde del dicho día 1 de Enero de 1912, con la firma y rúbrica que uso al presente.

La Condesa de Pardo Bazán

“El pescador” de Emilia Pardo Bazán: un ejemplo de *imitatio*

Ángeles Quesada Novás

(SOCIEDAD MENÉNDEZ PELAYO)

RESUMEN

Como ya he descrito en trabajos anteriores, la afición de Pardo Bazán a la lectura de literatura alemana, en particular de Goethe y de Heine, dio lugar a un conjunto de poemas en los que se pueden rastrear huellas de la influencia de estos poetas.

En el caso presente, a la inspiración del tema, basado en una balada de Goethe, se suma el tono desmitificador propio de determinada forma de concebir la poesía de Heine. Una manera muy grata a la poeta, según se desprende de sus comentarios críticos y de los poemas que “imitan” dicha manera.

PALABRAS CLAVE: *Imitatio*, Goethe, desmitificación.

ABSTRACT

As the author described in previous papers, Emilia Pardo Bazán was fond of and acquainted with German Literature, particularity Goethe and Heine. That produced some set of poems which the influence of these poets can be traced through.

In the case of “El pescador”, based on a Goethe’s balad, it can be identified the inspiration of the topics as well as some sense of demystification typical of Heine’s poetry spirit. This demystification is very much alike and pleasant to the poetess’s style it can be notice from her critic literary commentaries and those of her poems which “imitate” that *maniera*.

KEY WORDS: *Imitatio*, Goethe, demystification.

La *imitatio*, como técnica de formación de estilo, forma parte de la historia de la creación literaria desde las escuelas latinas de retórica hasta nuestros días. Se hace especialmente notoria en el Renacimiento y en el siglo XVIII con el Neoclasicismo, sobre la base del respeto a la autoridad de los maestros, y deriva en el Romanticismo hacia la búsqueda de la propia identidad poética. No otra intención se encuentra en su uso a lo largo del siglo XX, en el que poetas como Auden y Elliot aconsejan y practican la consciente imitación de poemas ajenos, recomendación que cala de manera evidente en los poetas españoles contemporáneos, dando lugar a frutos excelentes como es el caso del poeta Jaime Gil de Biedma, el cual llega a afirmar que “la imitación es necesaria, es la única forma de llegar a escribir poesía”. (Gil de Biedma 1990: 30).

Valga este somero recordatorio de la función de la *imitatio* en la formación de estilo para entender la presencia, dentro de la obra poética de Emilia Pardo Bazán, de algunas composiciones en las que, junto al título del poema, asoma el añadido de “Imitación de...” seguido del nombre del autor o de la obra, y, en algún caso, de algún texto del poeta imitado¹. Pero, además de estos poemas que declaran conscientemente la imitación, hay otros que, sin señalarlo, permiten percibir la presencia de otras obras poéticas².

Junto a la *imitatio*, como procedimiento para el aprendizaje del oficio de poeta, hay otro, el de la traducción, que se presenta como excelente, en tanto que supone un extraordinario esfuerzo de adaptación de temas, formas y tonos al propio idioma lo que, sin duda, coadyuva a la creación del propio estilo. Y esta última –creo yo– que es una de las metas que se impone Pardo Bazán cuando afronta la labor de traducción de parte de la obra de un poeta al que siente muy cercano: Heinrich Heine. Unas traducciones de las que debió de quedar bastante satisfecha, puesto que permitió su publicación en prensa, además de aludir a alguna de ellas en varios artículos.

¹ En el caso de Pardo Bazán, en los manuscritos y borradores depositados en la Real Academia Galega y en la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid, nos tropezamos con algunos poemas que indican ser “imitaciones”: de Anacreonte, de los Salmos, de Byron, de Heine, alguna más que indica “imitada del alemán”, sin especificar nombre de autor, así como algún poema inconcluso con el estribillo en alemán.

² Sobre el tema de influencias en la poesía de Pardo Bazán véase el trabajo de Yago Rodríguez Yáñez (2007): “Estudio de algunas influencias visibles en la producción poética de Emilia Pardo Bazán”, *La Tribuna*, núm 5, pp. 207-240.

Además de este ejercicio de traducción, escribió un estudio –“Fortuna española de Heine”– en el que se observa, junto a una gran admiración por el poeta (que no se cansará de hacer patente en otras ocasiones), un excelente conocimiento de las formas y procedimientos del poeta alemán, que, según ella misma confiesa, ejerce una influencia en su producción poética³. De la suma de su fervor por Heine, del estudio crítico –el único que dedica a un poeta alemán– y de sus traducciones deriva, quizá, el que no se haya percibido la sombra de otros poetas alemanes en su obra. Este sería el caso de Johann Wolfgang von Goethe.

Con motivo del V Coloquio de la SLESXIX, celebrado en Barcelona en octubre de 2008, tuve la oportunidad de presentar unas páginas inéditas de Pardo Bazán que versan sobre la figura de Goethe en mi comunicación: “Goethe en la obra de Emilia Pardo Bazán”. En este trabajo pretendí dejar constancia de que la escritora y crítica –al igual que buena parte de la intelectualidad de su época– no sólo había leído atentamente al autor alemán, sino que también había contribuido con su obra –crítica y de creación– a incrementar la abundante obra escrita en España, en el último tercio del siglo XIX, bajo la influencia de Goethe⁴.

Gracias a Gamallo Fierros (1951), Serrano Castilla (1954), Montero Padilla (1955), Legal [Clemessy] (1962), Odriozola (1968), Patiño Eirín (1995), Hemingway (1996), González Herrán (2000), Rodríguez Yáñez (2005, 2007) vamos poco a poco descubriendo una faceta de la obra de Pardo Bazán: su

³ Sobre el tema de su dedicación a la obra de Heine: N. Legal [Clemessy] (1968): “Contribution à l'étude de Heine en Espagne. Emilia Pardo Bazán critique et traductrice de Henri Heine”, *Annales de la Faculté de Lettres et Sciences Humaines de Nice*, 3, 73-85; González Herrán, J. M. (2003): “Heinrich Heine e Emilia Pardo Bazán”, *Músicos e poetas*, Asociación Galega de Lírica, Santiago de Compostela, 103-108; Rodríguez Yáñez, Y. (2005): “Heinrich Heine y su recepción en España en la época de Emilia Pardo Bazán”, *La Tribuna*, 3: 71-90 y Quesada Novás, A. (2009): “Fortuna pardobazániana de Heine”, *Ínsula*, 751-752: 28-31.

⁴ No es el momento de hacer historia sobre esta última afirmación, baste recordar *Las ilusiones del doctor Faustino* de Juan Valera, el “Nuevo Contrato” de Leopoldo Alas, *El suicidio de Werther* de Joaquín Dicenta, o la *Nausica* o *La Margarideta* de Joan Maragall entre las obras de creación, y entre los estudiosos los nombres de Calavia, Llorente, de la Revilla, González Serrano, Fastenrath. Dan fe estos nombres de una peculiar atmósfera creada en torno a la figura y la obra de Goethe que lo dota de una “singular entidad mítica y, como tal, incita en autores de muy diversa vitola una interpretación personalísima” (Bonet 1998: 90).

obra poética; de la que la escritora no estaba especialmente orgullosa⁵, si bien, en los comienzos de su carrera como tal no dudó en ofrecer, desde las páginas de diversas publicaciones periódicas, algunos ejemplos de lo que, posiblemente, consideraba lo mejor de su producción poética.

De entre todos sus poemas originales, hay uno, “El pescador”, cuyo tema llama la atención. Forma esta composición parte de un grupo de, posiblemente, doce poemas dedicados a cada uno de los meses del año, aunque sólo se conocen ocho, faltan –según los datos de que dispongo hasta el momento– los correspondientes a los meses de Marzo, Abril, Junio y Agosto. Cada uno de los poemas, además del nombre del mes, en su título señalan una característica del mes en cuestión, así: “Enero. La nevada”, “Febrero. La máscara”, etc, aun cuando luego, el cuerpo central del poema suele remitirse a una pequeña historia, en algún caso con remate misterioso o de ultratumba. Fueron publicados en el *Diario de Lugo*, aunque algunos aparecieron también en *El Heraldo Gallego*, entre septiembre de 1879 y julio de 1880, cada uno en su correspondiente mes y en el orden siguiente:

“Setiembre. El racimo de uvas”: *El Diario de Lugo*, 21 de septiembre de 1879; *El Heraldo Gallego*, 30 de septiembre. “Las castañas. Octubre”: *El Diario de Lugo*, 12 de octubre de 1879; *El Heraldo Gallego*, 15 de octubre. “El día de difuntos. Noviembre”: *El Diario de Lugo*, 16 de noviembre de 1879. “Noche-Buena. Diciembre”: *El Diario de Lugo*, 21 de diciembre de 1879; *El Heraldo Gallego*, 25 de diciembre. “Enero. La nevada”: *El Diario de Lugo*, 18 de enero de 1880. “La máscara. Febrero”: *El Diario de Lugo*, 15 de febrero de 1880. “La rosa. Mayo”: *El Diario de Lugo*, 9 de mayo de 1880. “El pescador. Julio”: *El Diario de Lugo*, 25 de julio de 1880.

Este último es el poema que nos interesa ahora, entre otras cosas porque de él habla Maurice Hemingway, en la introducción a su edición de las *Poesías inéditas u olvidadas* de Pardo Bazán, señalando: “El alcance de la admiración por Heine se evidencia en una serie de traducciones de su obra que publicó en varios periódicos en 1880 y, por ejemplo, en el poema “El pescador”, también de 1880.” (Pardo Bazán 1996: X).

⁵ “... lejos de defender mi hacienda poética, hasta caigo en la manía de ocultar mis rimas como si fueran pecados. Y es que por pecados las tengo.” (Pardo Bazán 1973: 713), confiesa la escritora en los *Apuntes autobiográficos* que preceden a la novela *Los pazos de Ulloa*.

El pescador. Julio

Va a bajar el sencillo pescador pobre
a los negros abismos del mar salobre,
en busca de mariscos que allá en la villa
venderá palpitantes en su cestilla.

De las olas dormidas entre el sosiego
tendía el sol poniente cintas de fuego,
y las profundas aguas, que resplandecen,
al abrasado cuerpo frescor ofrecen.

El pescador, de pronto, se hunde en el seno
del azul y brillante cristal sereno,
y vio al fondo corales, nácar, perlas,
y la diestra alargando, probó a cogerlas.

En vez de algas que cubren la dura roca
de mujer un rizado cabello toca,
y ve formas suaves que se deslizan,
y pupilas verdosas que magnetizan.

Yo no sé si serían acaso antojos
del pescador las luces de aquellos ojos,
ni sé si de perlas sacó algún fruto;
sólo sé que su madre vistió de luto.

(Pardo Bazán 1996: 142-143).

Desde luego estoy de acuerdo en parte con la afirmación de Hemingway, ya que, si bien el poema no está inspirado directamente en alguno de Heine, es cierto que el tono antirromántico de la composición, a la búsqueda de la eliminación del elemento mágico o sobrenatural, se acerca a la *romantische Brechung*⁶ heineana, en forma de guiño cómplice con el lector al ofrecerle la

⁶ “Ruptura; refracción romántica” en versión de Berit Balzer, que señala que, con este procedimiento”, “no es que Heine rompa lo romántico, sino que lo desvía de su trayectoria, dándole un sesgo caricaturesco” (Heine 1995: 38).

posibilidad de encontrar una explicación racional a lo narrado, con lo que se elimina todo posible vestigio de misterio. Pero sólo en esto –y ya es bastante, puesto que es lo que le confiere valor y actualidad al poema– encuentro una relación con la poesía de Heine, ya que a lo que se asemeja la historia relatada en “El pescador” es a una balada de Goethe, “Der Fischer”. Una composición suficientemente conocida, tanto en alemán⁷ como en castellano⁸ como para que a ella accediese Pardo Bazán.

“Der Fischer” forma parte del grupo de baladas compuestas por Goethe en torno a 1778, en lo que Cansinos Assens considera su primera época como baladista, en la que “dramatiza la intervención de los poderes demoníacos en el sino de los mortales, tema muy dilecto de la poesía romántica” (Goethe 1974: I, 765). A esta época pertenecen, además de “El pescador”, otras baladas tan conocidas como “El rey de Thule”, “El rey de los elfos”. En 1797, en lo que el propio Goethe denomina su *Balladenjahr* (año de las baladas), se intensifica su actividad como baladista y compone, entre otras, la trilogía de “El paria”, “La violeta”, “Mignon”, “El dios y la bayadera”, “La novia de Corinto”. En esta segunda época, “el resorte de la emoción no está en lo misterioso (...), sino en su simbolismo” (*Ibd.*), y todavía se puede hablar de una tercera época, en torno a 1813 –“La campana que anda”, “El leal Eckart”, “La danza macabra”– en que las baladas se basan “en leyendas populares y se expresan en un tono de cuento infantil en consonancia con su espíritu” (*Ibd.*).

Pertenece, pues, “Der Fischer” a la época en que el elemento demoníaco, la presencia del misterio, de las fuerzas sobrenaturales ejerciendo su poder sobre el hombre interesaba a Goethe por lo que de respuesta tenía a sus indagaciones sobre el sentido de los mitos. Y desde luego “Der Fischer” cuenta con todos esos elementos, lo que ha dado lugar a lecturas interpretativas, en las que se ha querido ver a la sirena como la encarnación del misterioso

⁷ “Der Fischer” es una de las baladas “con las que hemos crecido todos”, dice Siegfried Unseld, en su nota al poemario: Goethe, *La vida es buena. (Cien poemas)*. (Goethe 1999: 166).

Además, dos grandes liederistas, Franz Schubert y Carl Löwe, –además de otros compositores como H. Berlioz– compusieron hasta tres versiones musicales sobre esta balada, que se escuchan con frecuencia en las salas de conciertos.

⁸ Existe una primera traducción al castellano de Jerónimo Roselló (1853): *Hojas y Flores. Ensayos líricos*, Palma de Mallorca. En 1875 la traduce Teodoro Llorente y la incluye en *Leyendas de oro. Poesías de los principales autores modernos. Vertidos al castellano*. De Goethe aparecen, además de “El pescador”, “El rey de Thule”, “El dios y la bayadera”, “La novia de Corinto”, entre otras. La obra se reeditó en 1879.

poder del agua. Lo cierto es que el propio Goethe, refiriéndose a esta balada afirma en las *Conversaciones con Eckermann*: “En esta balada mía sólo traté de expresar la sensación que el agua produce y cómo su frescura nos incita en verano a bañarnos. A esto se reduce todo lo que dice esta poesía.” (Goethe 1974: II, 1064).

Der Fischer

Das Wasser rauscht', das Wasser schwoll,
ein Fischer sass daran,
sah nach dem Angel ruhevoll,
kühl bis an's Herz hinan.
Und wie er sitz und wie er lauscht
teilt sich die Flut empor;
aus dem bewegten Wasser raucht
ein feuchtes Weib hervor.

Sie sang zu ihm, sie sprach zu ihm:
“Was lockst du meine Brut
mit Menchenwitz und Menschenlist
hinauf in Todesglut?
Ach wüsstest du, wie's Fischlein ist
so wohligh auf dem Grund,
du stiegst herunter, wie du bist,
und würdest erst gesund.

Labt sich die liebe Sonne nicht,
der Mond sich nicht im Meer?
Kehrt wellenatmend ihr Gesicht
nicht doppelt schöner her?
Lockt dich der tiefe Himmel nicht,
das feuchtverklärte Blau?
Lockt dich dein eigen Angesicht
nicht her in ew'gen Tau?

Das Wasser rauscht, das Wasser schwoll,
netzt' ihm den nacken Fuss;
sein Herz wuchs ihm so sehnsuchtsvoll,

El pescador

Sonaba el agua, se alzaba el agua,
sentado al borde un pescador,
miró el anzuelo con calma,
frío hasta en el corazón.
Y mientras sentado escucha
se hiende la onda alzada,
del agua al surgir susurra
una mujer mojada.

Cantábale y así le hablaba:
¿por qué atraes a mis crías
con astucia y maña humanas
al calor de muerte arriba?
Si al pececillo vieses
tan feliz en el fondo,
bajarías como tú eres
y te curarías todo.

¿No se refresca el sol
y la luna en el mar?
¿Las olas que respiró
no hacen más bella su faz?
¿No te atrae el cielo profundo,
el húmedo azul esclarecido?
¿No te atrae el rostro tuyo
aquí en eterno rocío?

Sonaba el agua, se alzaba el agua,
le enredó el pie desnudo,
su corazón crecióle en la añoranza,

wie bei der Liebsten Gruss.
Sie sprach zu ihm, sie sang zu ihm;
da war's um ihn gescheh'n:
halb zog sie ihn, halb sank er hin,
und ward nicht mehr geseh'n.
(Goethe, s.f: 96-97)

tal de la amada el saludo.
Le habló, le cantó,
entonces quedó perdido,
medio le atrajo, medio él se hundió
y nunca más se le ha visto.
(Goethe 1999:49-50)

Que la fuente de inspiración de la que bebe Pardo Bazán es la balada de Goethe creo que se confirma en una primera lectura, a la vez que, ya en los primeros versos, se percibe un algo que distancia las dos composiciones, que las aleja y que no tiene que ver con la historia relatada, sino con ese algo inefable que contiene la poesía, que entra más bien en el ámbito de las emociones y de las sensaciones que provocan en el lector. Tras la lectura de “Der Fischer” queda palpitando un halo de misterio, de melancolía, de sensaciones agridulces derivadas de esa fascinación que produce la contemplación del vaivén de las aguas, la atracción que su murmullo ejerce sobre el contemplativo pescador.

Sin entrar en la búsqueda de una interpretación simbólica de la historia, que –ya sabemos– no era la pretensión del autor, lo cierto es que, para relatarnos la desaparición de un pescador, acude el poeta a los elementos mágicos propios de la balada de esa época, de ahí la aparición de la sirena para subrayar la influencia de poderes sobrenaturales –la voz y el canto de la mujer– sobre el destino del hombre. Un destino que no depende por completo de su voluntad, y así se confirma en la última estrofa, cuando la voz narrativa señala que “entonces quedó perdido” y puntualiza: “medio le atrajo, medio él se hundió”. No es, pues, dueño ya de su voluntad, y a esa pérdida han contribuido, además del elemento mágico, la atracción que la belleza del medio –el agua, el sol y el cielo reflejándose en él– ha ejercido sobre él. Quizá la “mujer mojada” que ha provocado la añoranza amorosa que asoma en la penúltima estrofa no sea más que la materialización de la fuerza de la belleza natural nacida de la fantasía del pescador.

Veamos ahora cuánta de esa magia ha impregnado el poema de Pardo Bazán, que relata también la historia de una misteriosa desaparición de un pescador. Comienza con la presentación del personaje, y ya desde esa presentación empiezan a marcarse las diferencias, puesto que, mientras Goethe dedica la primera de las ocho estrofas que componen la balada a describir a un pasivo personaje y un estado de ánimo igualmente pasivo (“frío

hasta en el corazón”, v. 4), en un medio natural descrito como potente y ofuscador; Pardo Bazán invierte el mismo número de versos en presentar a un sujeto activo, llevando a cabo una actividad cotidiana, que además –informa– constituye su sustento.

Ya en el primer verso adjudica la poeta al personaje dos calificativos que suenan a manera de advertencia para entender los motivos de sus actos posteriores: “sencillo” y “pobre”, es decir: ingenuo y por tanto propenso a dejarse deslumbrar. En el verso 2 aparece otro adjetivo “negros” unido al sustantivo “abismos” que adquieren también un tinte premonitorio. Es decir, desde el principio de la composición se muestra a un personaje que va a iniciar una actividad peligrosa, llevada a cabo con la naturalidad de un acto cotidiano. Con esta presentación de un personaje en su medio habitual, comienza una labor de desmitificación, de eliminación de cualquier elemento que pudiera sugerir un próximo acercamiento al mundo de lo sobrenatural, frente a la escenografía plasmada en la balada, que en la primera estrofa adquiere mayor protagonismo que el propio personaje.

En la segunda estrofa de “Der Fischer” surge el elemento maravilloso, la sirena, llevando a cabo una actividad semejante a la del agua: “susurra” (v. 7) y, a partir de ahí, se desplaza el centro de atención del poema hacia este personaje, cuyas palabras –cantadas, no lo olvidemos– ocupan el cuerpo central del poema (estrofas de la tres a la seis). Comienza su intervención con un reproche, para, a continuación, explayarse en la descripción de los placeres que proporciona el mundo acuático: una felicidad en la que “te curarías todo” (v. 16) y un frescor en el que su rostro se mezclaría con la luna, el sol, el cielo.

Dedica Pardo Bazán la segunda estrofa a subrayar el placer de la frescura del agua en medio de un ocaso ardiente, “cintas de fuego” (v. 6), coincidiendo, pues, con la balada en esa cualidad del agua que suaviza la primera impresión producida por la visión de los “negros abismos del mar salobre” (v. 2). Una matización que se confirma en el v. 2 de la tercera estrofa, cuando ese “mar salobre” se convierte en “azul y brillante cristal sereno”. Sufre el medio así una transformación meliorativa e inicia a la vez el camino para que la aparición de esos elementos –“corales, nácar y perlas”– que transforman el fondo acuático en un lugar fantástico, maravilloso, suene plausible.

Mientras, el pescador, siempre en acción y protagonista en todo momento de la historia, primero se hunde en el agua, “de pronto” (v. 9), sin reflexión, como empujado por la atractiva frescura anunciada en el verso anterior, y, ya en el fondo, alarga la mano para coger el tesoro (¿real, imaginario?) que

el mar le ofrece. En la cuarta estrofa se ingresa de lleno en el mundo de lo maravilloso, en el que una roca y unas algas se convierten en una cabellera femenina. Él ve –¿o cree ver?– una serie de rasgos humanos connotados con una fuerte carga sensual –“formas suaves” (v. 15)– y erótica –“pupilas verdosas” (v. 16)–, que no se concretan en una determinada figura, pero que juegan el papel tópico de lo que están sugiriendo: le “magnetizan” (v. 16). A partir de ese momento, y sin necesidad de que el poema se extienda en explicaciones, sentimos que el pescador está en la misma situación que el de la balada, es decir, “perdido”.

Las dos últimas estrofas goetheanas, gracias al uso de la repetición que nos conduce de nuevo a ese ambiente enajenante del principio: “sonaba el agua, se alzaba el agua” (v. 25), otorgan el protagonismo de la acción al agua, ya no a la sirena, pues es el agua la que “enredó el pie desnudo” (v. 26) y la que, definitivamente habla y canta. De manera que ha desaparecido la figura sobrenatural y lo que resta es la atracción de la fuerza de la naturaleza, tan potente que confunde al pescador y le produce esa “añoranza” de la mujer –convertida ya en “amada”– que le conduce al definitivo “quedó perdido” (v. 30).

Es ahora cuando el pescador goetheano entra por primera vez en acción, se sumerge en el agua, aunque la voz narrativa introduzca la duda de que sea un acto de su voluntad al subrayar “medio le atrajo, medio él se hundió” (v. 31). Se tiñe así de misterio este acto, un misterio que se incrementa con la intromisión, brusca e impersonal, de la contundente y definitiva información final.

Toda esta última estrofa sugiere un mundo sobrenatural en que reinan unas fuerzas ocultas, las cuales ejercen una irresistible atracción sobre el hombre. La sensación de misterio inexplicable viene incrementada por el ritmo sincopado de los versos bimembres y por la contundencia de las afirmaciones contenidas en los versos pares, que dejan en el lector el sabor agríndice de quien ha vivido una inefable emoción.

La introducción de la voz narrativa en primera persona, en la última estrofa del poema de Pardo Bazán, nos sitúa de nuevo ante esa intención desmitificadora aludida más arriba. Se concreta la faceta desmitificadora en esa duda planteada ya en el primer verso de esta estrofa, y se incrementa con la acumulación de elementos gramaticales y semánticos que subrayan la imposibilidad de que lo relatado responda a un hecho real. Comienza con una rotunda afirmación “Yo no sé” (v. 17) y continúa con el uso de la interrogativa indirecta reforzada por un adverbio de duda –“acaso”–, para

rematar con un sustantivo –“antojos”–, cuyas dos acepciones canónicas⁹ ponen fin a cualquier posibilidad de mantener la historia dentro del ámbito de lo maravilloso.

Con ello se pone en duda todo lo relatado en las estrofas anteriores y se persigue un anclaje de la historia en una realidad tangible añadiendo otra duda: “ni sé” (v. 31), que plantea la posibilidad de que el suceso no haya terminado con la muerte del pescador, puesto que se insinúa la consecución de “algún fruto” (v. 19). A la búsqueda de eliminar el final de todo rastro de misterio, llega la última afirmación, la única en positivo: “sólo sé” que presenta el final de la aventura submarina del pescador, y que hace del mismo una figura cercana, al presentar la imagen de la madre. No es, pues, el paciente solitario, al que el murmullo del agua haya atraído hasta la ofuscación, sino un hombre, cuyo anclaje a la cotidianidad viene de la mano de esa referencia a una mujer enlutada.

La labor de desmitificación se ha concretado en torno a tres elementos. El punto de partida es coincidente, se trata de relatar la desaparición de un pescador, pero en tanto que la balada presenta a un personaje anodino que permanece pasivo mientras, frente a él, la naturaleza despliega su fuerza y su belleza; el pescador (¿marinedino?) se dispone a afrontar otro día de trabajo en un medio peligroso, cuya belleza y atractivo sólo se presentan formando parte del ambiente cotidiano. Sea esta la primera gran diferencia entre ambas composiciones.

La segunda sería el protagonismo que en la balada (y a lo largo de las cuatro estrofas centrales de las ocho que la componen) detenta una figura sobrenatural, con decidida forma femenina –“una mujer mojada”–, que se dirige al pescador con un discurso en el que del tono imprecatorio del comienzo, se pasa al de la seducción. En el poema pardobazaniano lo que se despliega ante los ojos del pescador, que se ha sumergido en el agua conscientemente, parece –acaso– una lectura metafórica de la riqueza submarina, o, quizá, una serie de alucinaciones, de espejismos producto de esa inmersión brusca (“de pronto”). La distancia entre uno y otro relato es evidente, del interés por envolver al lector en la atmósfera mágica de la balada a plantear una situación anómala, que se confirma con la transmutación de la realidad sugerida en los versos 12 y 13.

⁹ Según el diccionario de la RAE: 1.- Deseo vivo y pasajero de alguna cosa. 2.- Juicio o aprehensión que se hace de alguna cosa sin bastante examen.-

Por último, el tercer elemento desmitificador lo compone la elipsis con que Pardo Bazán cierra el poema, no sin antes añadir una duda razonable sobre el suceso, frente a la escenografía de la misteriosa desaparición del personaje junto a la abrupta y concisa información final de la balada.

Con esta desmitificación se aleja Pardo Bazán del aura misteriosa que desprende la balada goetheana, al situar la acción, conscientemente, fuera del mundo de lo maravilloso. Para alcanzar esta meta, acude a un procedimiento que el otro poeta alemán admirado por ella, Heinrich Heine, había utilizado con frecuencia con la intención de lograr “su desvinculación definitiva de la herencia clásico-romántica” (Heine 1995: 24).

No olvidemos que una de las facetas que más agradan a Pardo Bazán de Heine es precisamente “la deliciosa ironía aristofanesca” (Pardo Bazán 1886: 485), es decir, esa capacidad para situarse “a medio camino entre la ironía apenas perceptible y la sátira más insolente” (Heine 1995: 15) y que el alemán logra mediante la aparición de un último verso disonante que desmonta toda la emoción lírica precedente, lo que se ha denominado la *romantische Brechung*. Y a la búsqueda de ese procedimiento desmitificador, que ubica la historia a ras de tierra tras haberle permitido atisbar el mundo de lo maravilloso, responde esa fluctuación del poema pardobazániano entre el mundo de la realidad que se concreta en la primera y última estrofa, y el de la hermosa naturaleza que propicia el camino hacia lo imaginario en las tres estrofas centrales.

Ha despojado Pardo Bazán a la balada goetheana de ese “eco de aspiraciones, de ensueños incomprensibles” (Pardo Bazán 1876: 6) que, según ella afirma, caracteriza a este tipo de composición y ha pasado a narrar en verso un suceso luctuoso, para el que ha buscado una explicación racional, al insinuar la posibilidad de que todo lo sucedido bajo el agua no sea más que un producto de la imaginación –“antojos”–. De ahí la presencia del yo narrativo y de su insistencia en el uso del verbo saber –“no sé; ni sé; sólo sé” que remite a la racionalización del suceso, aunque deje latiendo un cierto aroma de misterio, al no poder ratificar su sospecha de que todo haya sido un mero producto de la imaginación.

En este poema se observa la capacidad de Pardo Bazán como lectora creativa, es decir, cómo en su categoría de lectora comprensiva absorbe, reflexiona, y, desde su categoría de creadora, concibe una obra; el resultado de sus lecturas, tanto de Goethe como de Heine. Del primero ha tomado la historia, del segundo el procedimiento y la intención. Se ha dejado llevar por

lo que ella y su época piden¹⁰, es decir un consciente alejamiento del mundo de la fantasía, de la magia, de lo sobrenatural que constituye la base de la balada romántica.

Cuando, tras presentar el yo poético a un personaje en su cotidianidad, en un medio natural hermoso pero, a la vez, peligroso e inhóspito, parece que se deja arrastrar por el encanto de lo misterioso, lo maravilloso y sobrenatural; reacciona e introduce la duda como elemento de búsqueda de explicación racional, con lo que consigue la desmitificación definitiva, y provoca en el lector un distanciamiento, que en nada se asemeja al emotivo y melancólico halo que rodea a la balada goetheana. No ha acudido a ese verso final tópico de la “refracción” heineana, ni tampoco alcanza la composición la causticidad que dicho procedimiento confiere a los poemas a él sometidos, pero sí ha conseguido situar una historia, presuntamente maravillosa, en su justo término, al rescatarla del fondo de la imaginación y situarla a ras de raciocinio.

¹⁰ “Aunque la poesía, capital manifestación del sentimiento, posee como hija del espíritu unas alas invisibles que la elevan, no anda exenta de amoldarse al medio en que brotó.” Así comienza su estudio sobre “El Norte y la balada”, escrito sólo unos pocos años antes, en 1876, de la publicación –y posible redacción– de “El pescador”.

BIBLIOGRAFÍA

- Bonet, L. (1998): "La sangre del pelícano: Goethe y las letras de la Restauración", en Y. Lissorgues y G. Sobejano (eds.): *Pensamiento y Literatura en España en el siglo XIX. Idealismo, Positivismo, Espiritualismo*, Toulouse, Presses du Mirail, pp. 89-107
- Gil de Biedma, J. (1990): *Volver*, D. Cañas (ed.), Madrid, Cátedra.
- Goethe, J. W. (1974): *Obras Completas*, R. Cansinos Sáenz (estudio preliminar), Madrid, Aguilar.
- Goethe, J. W. (s.f.) *Goethes Werke*, Band 1-4, Berlin-Leipzig, Verlag von Th. Knaur Nacht.
- Goethe, J. W. (1999): *La vida es buena (Cien poemas)*, S. Unseld (Selec.), J. L. Reina (tr.), Madrid, Visor.
- Heine, H. (1995): *Gedichte Auswahl. Antología poética*, (introd.), Madrid, Ed. de la Torre, pp. 9-62.
- Pardo Bazán, E. (15/01/1876): "El Norte y la balada", en *El Heraldo Gallego*, nº 1, pp. 6-7.
- Pardo Bazán, E. (1886): "Fortuna española de Heine", en *Revista de España*, CX, pp. 481-496.
- Pardo Bazán, E. (1916): "La vida contemporánea", en *La Ilustración Artística*, núm. 1809, pág. 554.
- Pardo Bazán, E. (1973): "Apuntes autobiográficos", en *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, T. III, pp. 698-732.
- Pardo Bazán, E. (1996): *Poesía inéditas u olvidadas*, Exeter, University of Exeter.

Concepcións e referentes líricos de Emilia Pardo Bazán: traducións e imitacións

Yago Rodríguez Yáñez

(C.P.I. MONTE CAXADO, AS PONTES DE GARCÍA RODRÍGUEZ, A CORUÑA)

Á miña nai, a quen lle debo todo o que son.

RESUMO

Neste traballo tratamos de estudar o maxisterio exercido por diferentes poetas na visión literaria de Emilia Pardo Bazán, quen non se limitaría á creación propiamente dita, senón que habería de traducir multitude de composicións. Mais o período que abrangue a existencia da escritora coruñesa caracterizouse ó mesmo tempo pola necesidade de filosofar en torno á esencia da poesía, polo que non debe sorprendernos a gran cantidade de imitacións e traducións que é posible atopar espalladas nas publicacións periódicas.

Semella que Heinrich Heine foi o lírico máis traducido por dona Emilia, aínda que tamén se deixou seducir polo encanto do Romanticismo de Byron ou de Leopardi.

Abordamos igualmente as traducións ó castelán emprendidas dende o orixinal pondaliano, feito que nos serve para falar, brevemente, da relación coa lingua galega por parte da autora de *Los Pazos de Ulloa*.

PALABRAS CLAVE: Imitacións, traducións, poesía, publicacións periódicas, Romanticismo, Heinrich Heine, lingua galega.

ABSTRACT

In the following article we are trying to study the great mastery wielded by different poets according to Mrs. Pardo Bazan's literary vision, that it was not only limited to creation but translated to multiple compositions. However, the period that includes the existence of the writer from Corunna is distinguished by a need for philosophy about the essence of poetry, so, for this reason, we must not be surprised about the huge amount of translations and imitations that it is possible to find spread in several periodicals.

It seems that Mrs. Pardo Bazán translated the poet Heinrich Heine the most, but she also let herself being captivated by Byron's or Leopardi's charming Romanticism.

We also deal with translations into Spanish started from the original "pondaliano". We use this fact in order to talk about the relationship that the author of *Los Pazos de Ulloa* had with the Galician language.

KEY WORDS: Imitation, translation, poetry, periodicals, Romanticism, Heinrich Heine, Galician language.

Tentaremos analizar no presente artigo o influxo exercido por diversos autores na filosofía poética de dona Emilia, quen houbo de permanecer atenta á realidade europea do momento, ata o extremo de procurar imitar e mesmo traducir nun período de aprendizaxe de novas fórmulas literarias recén chegadas do exterior; estas foron recollidas por múltiples revistas e xornais, os cales servirían de canle no labor de espallar sensibilidades e estéticas alleas.

Se ben Lord Byron habería de constituír un dos referentes poéticos de dona Emilia –malia supoñer personalidades ben diferenciadas, o que proba o talante aberto da escritora–, o xermano Heinrich Heine influiría na escritura de Pardo Bazán en grao superlativo, xa que dende o seu coñecemento houbo unha relación inextinguible, comentada tanto na “Fortuna española de Heine” coma nas notas vertidas en “El norte y la balada”¹, onde realiza un ensaio acerca deste subxénero literario, ou mesmo en *La Ilustración Artística*: «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), percepción da que xa informaran outros críticos, axenciándolle ó autor alemán a categoría de escritor universal (Montégut 1884: 267). Así mesmo, reconece a Heine coma un dos seus mentores, declaracións que resultan sumamente importantes para a evolución da lírica española, máxime cando nesta época os vieiros da poesía non se encamiñaban precisamente cara a literatura realizada en Alemaña, se ben

¹ Emilia Pardo Bazán (15-1-1877: 6-7): “El norte y la balada”, *El Heraldo Gallego*, pp. 6-7. Posteriormente publicouse en *El Eco de Galicia* (16-7-1878): páx. 5. Vid. *La Ilustración Artística* (4-1-1909): nº 1410, páx. 26.

Os ensaios en torno a Heinrich Heine realizados por dona Emilia, entre os que cabe salientar “Heine en España” e “Fortuna española de Heine”, son comentados pola propia autora na correspondencia mantida con Teodoro Llorente (25-6-1886), recollida en *La Estafeta Literaria* (1945): núm. 21, páx. 3. Vexamos senón as seguintes notas apuntadas pola escritora coruñesa: «Mi distinguido amigo: Adjuntas devuelvo a V. las críticas y periódicos alemanes, dándole las gracias. Me han servido para ver que mi artículo se diferencia bastante del corto que con el título **Heine en España** publicó *El Imparcial*; pero para evitar la coincidencia de nombres, titulo el mío con el título macarrónico, pero expresivo, de **Fortuna española de Heine**».

outros autores, coma A. J. Pereira², houberon de sentirse atraídos pola poética heineana, ata o extremo de que se esforzaron por traducila.

Lord Byron será o destinatario de cando menos dous dos escritos de crítica literaria de dona Emilia, nos que igualmente filosofa en torno ó labor desempeñado por este lírico, adxudicándolle o cualificativo de «subxectivo», rasgo aplicable á produción poética da escritora coruñesa, como acontece coa composición titulada “Imitaciones de Byron”³, e na que é posible distinguir abondosos ecos do Romanticismo inglés⁴.

Na data de 1866 dona Emilia saúda «públicamente con sus versos» (Montero Padilla 1953: 365) a Zorrilla logo da estancia mexicana do lírico vallisoletano⁵, a quen lle adican composicións Carolina Coronado ou Ventura Ruiz de Aguilera, entre outros, así que dona Emilia, malia non ter aínda catorce anos, decide facer o propio; a autora non obtivo resposta inmediata, senón que habería que agardar á publicación de *Drama del alma. Algo sobre México y Maximiliano. Poesía en dos partes, con notas en prosa y comentarios*

² A. J. Pereira presenta, en *El Heraldo Gallego* (19-8-1876: 115), unha composición encabezada polos termos “DE H. HEINE”:

DE H. HEINE

—
Como tiembla la imágen de la luna
En medio de las olas impetuosas,
Mientras con paso lento
Ella atraviesa la celeste bóveda;
Asi tambien, tranquila, indiferente,
Sigues, amada mia, tu camino,
Mientras tu bella imagen
Tiembla del corazon en lo mas íntimo.

³ Xa en *El Europeo* (24-4-1824: 121-122) era posible advertir os consellos que haberían de seguirse para outorgar unha correcta educación ás mozas en “Sobre la educación de las niñas” (*vid.* Sprague 2009): «pues asi como antes las mugeres sabias hablaban el griego y el latin, y disputaban sobre Homero, y Virgilio; ahora se alimentan de novelas flamantes, se forman en la escuela de Richardson y de Goëthe, sostienen proposiciones sobre la sensibilidad que es su parte flaca: las tertulias son unas pequeñas academias en que no se habla mas que de Lord Byron y de Sir Walter Scott: no faltan señoritas que arriesgan su pluma en estos peligrosos ensayos».

⁴ Emilia Pardo Bazán (29-11-1876): “El único amigo de Lord Byron”, *El Heraldo Gallego*, n° 196, pp. 335-336 e (2-12-1876): n° 197, pp. 343-344. A referencia a estes artigos aparece recollida en González Herrán (2003: 86-87, 98) e Sotelo Vázquez (2007: 230), entre outros estudosos.

⁵ Precisamente a composición “A Zorrilla” é reproducida por Patricia Carballal Miñán (2007: 391, nota 6).

de un loco (Faus 2003: 88-89; Carballal Miñán 2007: 390-391)⁶. O laureado poeta volverá ser o referente poético de dona Emilia no “Canto a Zorrilla”⁷, caracterizado polos seus «tonos retóricos» (Montero Padilla 1953: 373), imaxe sostida por Emilia Pardo Bazán durante a Restauración, etapa que se define en función da carencia de ideais literarios, como extraemos das seguintes reflexións da autora, quen achaca ós líricos que non se deixen guiar pola xenialidade de José Zorrilla⁸:

A ce moment ci, la poésie lyrique bat de l’aile péniblement. Elle avait échappé à l’influence de José Zorrilla, le cygne national⁹, notre trouvadour, notre lyre mélodieuse: depuis longtemps Zorrilla ne trouvait plus d’imitateurs, son genre était vieillot, et pourtant nous avons vu dans sa mort un coup décisif porté à la poésie lyrique. Quoique Zorrilla, par son caractère de nationalité, fuit beaucoup du poète épique, néanmoins il avait jeté dans son moule toute notre école lyrique, jusqu’à ce qu’il fut détroué par Campoamor et Becquer; mais Zorrilla, déclin, gardait une popularité immense; le romantisme survivait en lui et malgré lui différence croissante pour la littérature, lorsque Zorrilla débarquait dans une ville quelconque, au fond des Asturies ou dans les steppes castillanes, et annonçait qu’il allait lire sur la scène ses vers à la traînante méloppée, la salle était comble, et des tonnerres d’applaudissements, des pluies de roses et de jasmins interrompaient le vieux minstrel. Zorrilla mont, il nous reste de glorieux poètes, nous n’avons plus de poète national. L’Angleterre a son poët lauréat de la cour, Zorrilla a été en Espagne

⁶ «¡Fue para mí un grave desconsuelo que Zorrilla no me respondiese!... [...] En carta a Pedro Antonio de Alarcón, apéndice al *Drama del alma*, Zorrilla había respondido a mi saludo: me había nombrado entre los primates literarios de entonces, a mí, chiquilla a quien no conocía nadie» (Pardo Bazán 1909: 139). Como indican diferentes estudosos, a composición de dona Emilia publicouse en *La Crónica Mercantil* de Valladolid (Hemingway 1996: 154; Carballal Miñán 2007: 391; Acosta 2007: 59).

⁷ Esta composición publicouse na *Revista de Galicia* (25-3-1880: 33-36) e no *Diario de Lugo* (5-7-1883: 2-3). Xusto a continuación deste poema aparecería a “Carta á Zorrilla”, de Salvador Golpe.

⁸ A autora coruñesa mantivo ó longo da súa vida unha devoción imperturbable polo citado poeta romántico, como se aprecia no escrito “La muerte de Zorrilla”: «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). A autora publicará en *La Lectura* (1909) un escrito titulado “Zorrilla” (Vid. Pardo Bazán 1973: 1464-1483), cuxa resonancia chega a comparar coa de Victor Hugo (Pardo Bazán 1973: 1465).

⁹ Dona Emilia aplícalle idéntica expresión a José Zorrilla en *De mi tierra*, se ben nesta ocasión en español, concretamente na sección titulada “La poesía regional gallega” (Pardo Bazán 1984: 14-15), onde volve reclamar unha pensión para o autor do *Don Juan Tenorio*, quen a causa dos seus «anos e merecementos ten un pé na tumba e outro na inmortalidade» (Pardo Bazán 1984: 15) (*A tradución é obra nosa*).

le poète lauréat du peuple. Son apothéose solennelle a frenade, ou on lui présenta dans le palais magique de l'Alhambra, une couronne d'or natif du Danro.

(Signatura 272/7: 308)¹⁰

Tal era a visión da España da época, e malia que existía un interese crecente pola lírica feita no estranxeiro, o certo é que se botaba en falta unha figura autóctona que cubrira o vacío deixado polos representantes románticos. Non debe chamar a atención, en virtude destas circunstancias, que Campoamor e Núñez de Arce sexan escollidos como a aposta de futuro e o único atisbo de esperanza deste período:

Moins populaire que Zorrilla, poète exquis et bien aimé de la jeunesse et de la femme, Campoamor nous reste: quoique il soit a peu-près de l'âge de Zorrilla, c'est singulier comme il est moderne, notre contemporain sous tous les rapports, tandis que Zorrilla etait une evocation romantique, par cela plus espagnole, plus a la portée de chacun Zorrilla, c'était notre génie et nos traditions, nos croyances et nos superstitions; Campoamor, c'est seulement un des nos états d'âme, et encore l'état d'âme de quelques milliers de raffinés, d'intellectuels-sentimentaux [...].

(Signatura 272/7: 314-315)

laisions au temps faire son veuve, et nous rappelons Nuñez de Arce, notre chanteur politique, l'interprète des desillusions et des regrets révolutionnaires, ce qui fait de lui une personnalité très curieuse, un document qui prouve ce que je vous disait, savoir que le libéralisme espagnol n'a pas abouti et que des ruines fumantes de Septembre es sorti l'esprit de reaction plus fort, plus tenace que jamais. Nuñez de Arce appartient au parti libéral, il a occupé de hauts postes, il a été député et ministre.

(Signatura 272/7: 316)

Así a todo, os anos posteriores ás mortes de Gustavo Adolfo Bécquer e de Rosalía de Castro en ocasións foron catalogados de espazos ocos, vacíos, xa que non existía ningunha figura española á altura das circunstancias e que estivese en disposición de anunciar novos vieiros líricos, feito que chega a causar preocupación entre os críticos autorizados, que mesmo manifestan o seu temor no caso de que Ramón de Campoamor e Gaspar Núñez de Arce, figuras consagradas xa no seu tempo, deixen de compoñer versos:

¹⁰ Mantemos a ortografía orixinal de Pardo Bazán –así coma dos demais autores reproducidos–, nas seguintes reflexións conservadas na Real Academia Galega.

En nuestra tierra ya es otra cosa; la poesía decae de tal manera, que amenaza próxima muerte, y lo que es más triste, muerte sin sucesión.

Da mucha pena pensar lo que será la poesía española el día que Campoamor y Núñez de Arce, que no son jóvenes, se cansen de producir poemas.

Ni un solo nombre, ni uno solo, puede hablarnos de una esperanza.

Campoamor y Núñez de Arce van a ser, no se sabe por cuánto tiempo, los últimos poetas castellanos, dignos, por la idea y por el estro, de tal nombre.

Desde ellos se cae en el pozo de la vulgaridad ramplona, del nihilismo más desconsolador, de la hojarasca más gárrula y fofo.

¡Y Campoamor tiene sesenta y cinco años y está cansado!

Y el mismo Núñez de Arce, más joven, se desanima al verse tan solo [...].

(Clarín 2006: 525-526)

Mais os espazos orfos e núos non son específicos da literatura española, senón que se producen na maior parte das Letras, se ben no caso de Bécquer e Rosalía resulta especialmente duro, dado o prematuro dos seus respectivos falecementos. Unha situación similar percíbese no panorama francés unha vez que os grandes vates do período romántico perecen, panorama ó que é preciso poñerlle remedio, segundo Brunetière, experimentando e, sobre todo, aportando novos coñecementos a través da poesía:

Après les Victor Hugo, les Lamartine, les Musset, les Vigny même, on ne pouvait se faire sa place au-dessous d'eux qu'en suppléant à l'abondance de leur inspiration lyrique par un art plus complexe, plus savant, plus curieux, mais cet art même ne pouvait trouver son support que dans une information plus vaste, une érudition plus précise, des connaissances plus étendues.

(Brunetière 1884: 220)

Aínda así resulta preciso sinalar que non todos os estudosos teñen en alta estima a Núñez de Arce ou Campoamor¹¹, dada a escasa orixinalidade da poesía do período, de forma que o erudito Menéndez Pelayo sincérase con Juan Valera nunha epístola dirixida ó polígrafo cordobés o 18-3-1884 (Menéndez Pelayo, 1983, tomo VI: 339), na que resalta a falta de valor das composicións lidas ultimamente por Campoamor no Ateneo, así coma

¹¹ Os poemas de Ramón de Campoamor non foron alleos á prensa galega, especialmente polo que se refire ás súas *Doloras*. De feito, “La verdad y las mentiras” apareceu no *Faro de Vigo* (31-5-1879: 4). Mais non se trata do único caso se atendemos ós representantes do Romanticismo máis épico, xa que J. E. Hartzenbusch, por exemplo, figuraría igualmente no *Faro de Vigo* (8-1-1881: 4) coa súa obra “La joya milagrosa”.

o pouco interese que pode posuír “La Pesca”, nesta ocasión de Núñez de Arce¹². O mesmo Valera insistirá na etapa de desencanto que vive España ó rematar o século XIX, aínda que sinala o seu descoñecemento das causas «que a tan rápida decadencia nos trajeron» (Valera 1961: 1181) no seu estudo titulado “La poesía lírica y épica en la España del siglo XIX”.

O feito de que dona Emilia compoña poemas non significa nin moito menos a obtención da gloria inmediata pola súa parte, senón que este interese responde ós conflitos e inquedanzas existenciais plantexados pola ciencia do seu tempo¹³, revelando ademais que esta dista de presentar unha conclusión segura. Todo o contrario, semella que a poesía supón a única disciplina capaz de afondar nas profundidades do ser humano, se ben tamén asume as contrariedades que pode causar, mesmo as que atinxen á opinión que os poetas merecen ós demais, concepción que dona Emilia poría de manifesto en *El Heraldo Gallego*, no seu escrito titulado “Bocetos al lápiz rosa. El oficio de poeta” (17-8-1877: 101-103): «donde hay desdicha igual á que, por ser dueño de una facultad intelectual no concedida á todos, se pase plaza de mentecato, e inútil para el empleo de las restantes?» (17-8-1877: 101). Mais aínda así a poesía asume unha caracterización positiva no pensamento da coruñesa. Lembremos as súas verbas, recollidas na Signatura 272/1-2 da Real Academia Galega que, como non, actúan a xeito de homenaxe cara o seu admirado Heinrich Heine, o lírico do “Mar do Norte”:

pero la ciencia, como ideal, ha perdido cuanto ganó en sus aspectos prácticos; no hemos visto en sus profundidades las límpidas aguas de la certidumbre, y cuando la hemos interrogado, con la ansiedad de Heine, ante el mar del Norte, nos ha sucedido lo que al poeta, que aún aguarda la contestación¹⁴.

(Signatura 272/1-2: 8)

¹² Os autores máis enalzados non estaban exentos de recibir críticas a consecuencia das súas obras ou mesmo opinións. Tal é o caso de Núñez de Arce, quen recibiría unha “Carta” a causa do seu libro *Gritos del combate* por parte do tamén poeta Vicente Querol, quen non comparte a súa visión do panorama poético español (Querol, 1891: 217-225).

¹³ Ante este postulado, os autores realistas –cuxo interior albergaba unha alma romántica– crean personaxes preocupados pola arte. Así acontece en *Un cœur simple*, de Gustave Flaubert, onde Madame Aubain tocaba o piano (Flaubert 1952: 605).

¹⁴ Ante estas declaracións, Francisco A. de Icaza defende que a Heine foille asociado inutilmente o tópico da vaguedade e delicadeza perceptibles nas súas composicións, o que conlevou que a súa produción non se estudase de xeito adecuado: «A Heine menos que a ningún outro puede atribuírsele esa supuesta vaguedad germánica, esas brumas del Norte, inventadas por el vulgo literario de otros países, para hablar fácilmente de la literatura alemana» (Icaza 1922: 123).

y yo cambiaría el telégrafo sin hilos por una explicación convincente de la vida. He ahí por qué el altar ideal de la ciencia, el ideal, entiéndase bien, en estos últimos tiempos, se ha quedado sin oficientes y sin devotos. Terminada la guerra, vendrán sabe Dios cuántas novedades científicas, adelantos y portentos, y tal vez podamos surcar el aire ya sin peligro, como la embarcación surca un lago apacible; pero ninguna contestación a la pregunta de Heine surgirá de la inmensidad de aplicaciones útiles, y el espectro del poeta continuará preguntando a las olas la solución del viejo enigma.

(Signatura 272/1-2: 8-9)

Dona Emilia lembra os seus referentes poéticos nas novelas que escribe, como acontece en *El Cisne de Vilamorta*, onde Segundo, logo de recitar unha *becqueriana* da súa creación, non ten máis remedio que lembrar «[...] algún pedacito de Espronceda, y qué sé yo qué fragmentos de Zorrilla»¹⁵, ante a insistencia do reducido auditorio. As alusións desta índole son constantes, de xeito que o influxo de Zorrilla unírase ó maxisterio de Espronceda e dos grandes autores enunciados pola creadora coruñesa nos “Apuntes autobiográficos”. Para caracterizar o contexto literario cremos que o mellor exemplo é recorrer ó lugar de traballo de Segundo, un poeta á antiga usanza:

Sobre la mesa de Segundo se besaban tomos de Zorrilla y Espronceda, malas traducciones de Heine, obras de poetas regionales, el Lamas Varela, alias *Remedia-vagos*, y otros volúmenes no menos heterogéneos. No era Segundo un lector incansable; elegía sus lecturas según el capricho del momento, y sólo leía lo que

¹⁵ Vid. “El Cisne de Vilamorta” (1999): *Obras completas, I (Novelas)*, edición de Darío Villanueva e José Manuel González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, Fundación José Antonio de Castro, capítulo I, páx. 655. Segundo o punto de vista de González Millán (2004: 37), dona Emilia coñecerá a Zorrilla no ano 1880, se ben a autora indica que debeu coñecelo no ano 1884: «Yo no había conocido a Zorrilla personalmente hasta 1884 –creo que no me equivoco la fecha.–» (Pardo Bazán 1909: 142). Xaora, Carballal Miñán sinala que o ano no que dona Emilia coñece persoalmente a Zorrilla coincide coa data de 1883 (Carballal Miñán 2007: 393).

conformaba con sus aficiones, adquiriendo así un barniz de cultura deficiente y varia. Más intuitivo que reflexivo y estudioso, aprendió solo y a tientas el francés, para leer en el original a Musset¹⁶, a Lamartine, a Proudhon, a Víctor Hugo.

(Pardo Bazán 1999, tomo I: capítulo II, 661)

A escrita de Nicomedes Pastor Díaz merecería os comentarios eloxiosos dos intelectuais e escritores do século XIX, liña na que se atopa Benito Vicetto, quen reflicte o seu sentir nunha epístola dirixida a Manuel Murguía: «Leo a Byron, leo a Goethe y a otros autores sensitivos, y nada, no encuentro nada en el mundo como el discurso de Pastor Díaz en el liceo de la Coruña y tus dos artículos sobre la literatura de Galicia» (Barreiro Fernández e Axeitos 2003: 62)¹⁷.

Precisamente dona Emilia reproduce a décima, undécima e duodécima estrofas de “Sirena del Norte” (24-6-1878: 3), composición que compara coas obras de Goethe a causa da natureza norteña e da melancolía intrínseca á

¹⁶ Musset gozou de grande estima durante o período pardobazaniano. Lembremos senón a seguinte composición de A. J. Pereira publicada na *Revista de Galicia* (25-8-1880: 260):

(PENSAMIENTO DE A. DE MUSSET.)

—
Dejo mi testamento en este pliego:
Si me muero, que venga.
Abridle ante sus ojos y decidle
que quiero que lo lea.
Si es la misma de siempre
lo leerá con risa placentera;
pero si el llanto sus pupilas baña...
rompedlo... que no es ella.

¹⁷ O certo é que Luis A. Gombalga escribiría o ensaio “Nicomedes Pastor Díaz”, publicado en *El Heraldo Gallego* (15-3-1880: 34-35).

paisaxe descrita, mais igualmente sinala a combinación existente co outono galego¹⁸.

Non podemos esquecer que a escritora coruñesa, nunha carta dirixida a Marcelino Menéndez Pelayo (29-1-1880), onde aborda a tradución de Leopardi emprendida polo santanderino –a quen lle aconsella que faga o favor de enfrontarse a todas as pezas líricas do poeta italiano–, chega a considerar ó poeta italiano coma «uno de los poetas primeros del mundo» (Menéndez Pelayo 1983, tomo IV: 162), e tal é a súa estima que decide traducir ó castelán a célebre composición titulada “Alla luna” (Signatura 261/3.0)¹⁹:

XIV. “Alla luna”

O graziosa luna, io mi rammento
 che, or volge l’anno, sovra questo colle
 io venia pien d’angoscia a rimirarti:
 e tu pendevi allor su quella selva
 siccome or fai, che tutta la rischiari.
 Ma nebuloso e tremulo dal pianto
 che mi sorgea sul ciglio, alle mie luci
 il tuo volto apparìa, che travagliosa
 era mia vita: ed è, né cangia stile,

“A la luna”

(Del italiano, de Leopardi)

—

Recuerdo, hermosa Luna, que hace un año
 lleno de angustia
 [de angustia lleno], desde [esa] la colina
 [yo [?]]acudí á contemplarte:
 tú alumbrabas la selva más vecina
 como la alumbras hoy, por esta parte.
 Se aparecía trémula y confusa
 tu páz á mi mirada
 por el llanto nublada;

¹⁸ Yo la vi un tiempo en mi natal ribera
 De la noche a deshora,
 Tender fulgente en la estrellada esfera
 Ráfaga hermosa de boreal aurora.

“De allí sus alas cándida agitaba
 Cual cisne en su laguna,
 Y en el arpa de nácar que pulsaba,
 Vibrar me pareció rayo de luna.
 (Pastor Díaz 1970: 71, vv. 37-44)

¹⁹ Non estaría de máis lembrar que Nicomedes Pastor Díaz compuxo un poema titulado “A la luna”, motivo característico do movemento romántico.

A referencia a Giacomo Leopardi aparece de xeito directo en *El Castillo de la Fada* –cuxa sección reproducimos– e en “Á mi hijo primogénito” (Signatura 261/34.0):

cada vez más nervioso y más iluso
 tiene ese anhelo de morir confuso
 que Leopardi cuenta
 que es del amor primero
 eterno é inseparable compañero;

o mia diletta luna. E pur mi giova
la ricordanza, e il noverar l'etate
del mio dolore. Oh come grato occorre
nel tempo giovanil, quando ancor lungo
la speme e breve ha la memoria il corso,
il rimembrar delle passate cose,
ancor che triste, e che l'affano duri!

(Leopardi, 1993: 115)

que era mi vida entónces trabajosa,
y no ha mudado nada
mi vida desde entónces, Luna hermosa.
Y sin embargo, en mi perenne duelo,
al calcular la edad de mis pesares
y repasar su historia, me consuelo;
porque en la juvenil edad ardiente
dulce es tal vez pensar en el pasado
aunque está de tristezas rodeado
lo mismo que el presente.

A irrupción de Núñez de Arce cobra importancia na aprendizaxe lírica de dona Emilia –a quen recitou algúns poemas que el mesmo compuxera–, na medida en que os azos iniciais do afamado escritor semellan tela predisposto á publicación das súas composicións; como relata a autora galega, deu a coñecer algunhas das súas creacións a don Gaspar, e este, tras escoitalas, decidiu redactarlles un prólogo. Tal mostra de galantería xamais chegaría a materializarse, feito que debeu deixar apesurada á escritora, aínda que ó final manifeste, en virtude da dura crítica á que sometía os seus versos, a súa ledicia de que todo tivese ocorrido así. Segundo lemos nos “Apuntes autobiográficos”, Núñez de Arce “puso en las nubes” as composicións de dona Emilia, e esta aceptou gustosa a oferta do autor de *Gritos de combate* de realizarlle unha introdución. Xaora, Núñez de Arce non volveu mencionar este asunto (1973: 712).

Ángel Rodríguez Chaves, tradutor do alemán, declaraba que o título de poeta máis relevante da Modernidade, despois de Goethe, ostentábao non precisamente Heinrich Heine, senón Lord Byron (5-5-1879: 145)²⁰. Non obstante, nos seus “Estudios Historicos. Las civilizaciones muertas

²⁰ Estas declaracións apareceron no artigo de Ángel Rodríguez Chaves titulado “Muerte de Lord Byron”, *El Heraldo Gallego* (5-5-1879: 145-147). Non cabe dúbida de que Byron representou un referente na lírica europea. Alfred de Vigny –de quen unicamente se custodia un libro na Real Academia Galega que pertencera a dona Emilia (Fernández-Couto Tella 2005: 565)– lembrou a atracción que provocou a súa morte na composición titulada “Sur la mort de Byron” (Vigny 1986: 202-203): «Poète-conquérant, adieu pour cette vie! / Je regarde ta mort et je te porte envie» (Vigny 1986: 203, vv. 29-30). Gérard de Nerval traduciría un poema de Lord Byron, titulado “À Napoléon” (Nerval 1989: 8-9), así como imitaría a “Ode à l'étoile de la légion d'honneur” (Nerval 1989: 192-194), aínda que semella máis que a imitación é a primeira obra citada, mentres que a segunda é unha verdadeira tradución (Guillaume 1989: 1534-1535). A este escritor adicaríanselle escasas edicións en España nos primeiros anos do período romántico (Llorens 1980: 249).

(Conclusion)”, publicados en *El Heraldo Gallego* (10-10-1877: 141-143), dona Emilia afirma que os tres grandes poemas cos que conta a humanidade son, ademais da *Ilíada*, de Homero, o *Mahabarata* e o *Ramayana* (Pardo Bazán 10-10-1877: 141), polo que a escritora galega non se limitaba ás producións da cultura occidental, nin moito menos.

En función dunha perspectiva universal, dona Emilia aludiría ós poetas rexionais e analizará o seu compromiso co idioma a través das análises efectuadas en diferentes lugares da súa obra²¹, ocasionando ás veces certas reticencias a ser considerada coma unha autora galega, se ben debemos lembrar que os denominados *precursores* chegan a cultivar ás veces a lingua castelá no eido literario (Faus 2003: 53). Vexamos a postura que adopta no seguinte discurso, custodiado na Real Academia Galega:

mais il faut dire que les poètes regionaux ont desavoué ces aspirations, et se sont déclarés espagnols quand même, ponit castillans, mais bien espagnols et patriotes. Le regionalisme poétique et traditionnel s’étendit partout; chaque écrivain, même ceux qui ne se servent pas des dialectes, fit oeuvre regionaliste, employant les tours de langue, et voulant les beautés, les gloires, de la petite patrie: de la poésie lyrique, a la peinture, a la musique, au théâtre, le regionalisme passa au roman, à l’étude de moeurs (...). Le regionalisme avait arboré le drapeau des provinces du Nord et du Levant contre Castille, et Castille se fit regionaliste, l’on vit ce phénomène, le regionalisme castillan. Mais déjà, le regionalisme litteraire languit.

(Signatura 272/7: 320)

As alusións ó rexionalismo faranse evidentes con forza nos anos 1886-1888, á raíz da conferencia de Gaspar Núñez de Arce en torno ó “Estado de las aspiraciones del regionalismo en Galicia, País Vasco y Cataluña”²², pronunciada o 8-12-1886 no Ateneo de Madrid, pese a que dona Emilia asegure compartir, en parte, as súas declaracións, non lle pareceron

²¹ A este respecto, basta lembrar a consideración satírica á que foi sometida dona Emilia en *O divino sainete*, de Curros Enríquez. Mesmo este autor basearase en Zorrilla para compoñer a súa obra titulada “Muiñeira monorrítmica” (Curros Enríquez 1989a: 365-367).

²² Manuel Murguía insistía na orixe céltica do pobo galego na súa *Historia de Galicia*, circunstancia que o irmanaba co Reino Unido: «[...] las expediciones de que hablan los poemas gaélicos y de los lazos de sangre y de tradiciones que unen con las nuestras, gentes á quienes el bardo recuerda que las habían llevado á su nueva patria, de las regiones situadas más allá de los mares inmensos» (Murguía 1905: 31).

apropiados nin o ton nin o espazo escollidos, como amosa na carta dirixida a Narcís Oller o 15-11-1886 (Sotelo Vázquez 2000: 53-54). Estas reflexións haberán de continuar na obra pardobazanianana, concretamente nas epístolas dirixidas agora ó poeta valenciano Teodoro Llorente.

Emilia Pardo Bazán, na súa defensa das literaturas rexionais, chega a posicionarse a carón de Llorente, a raíz de que no X Congreso Internacional celebrado en 1887 en Madrid Gaspar Núñez de Arce prescindira «de convocar a los representantes de las literaturas regionales» (1945: 3)²³. Esta decisión provocou a resposta airada de dona Emilia –a cal, por certo, tampouco recibiu unha invitación–, en consonancia coa opinión do tradutor valenciano, nunha carta dirixida ó mesmo o 16 de outubro de 1887, atacando a Gaspar Núñez de Arce:

[...] la representación general de la nación en literatura, los movimientos regionales, el renacimiento catalán y valenciano, nuestra literatura del dialecto, la novela española (que no tiene en el Congreso ni un representante para un remedio) todo eso que forma la síntesis de lo actual, falta, y resulta de lo más desastroso. D. Gaspar se pinta solo para estos malos resultados: que haga poemas, pues para lo demás no le da el naipe²⁴.

(Pardo Bazán, 1945: 3)

Dona Emilia concede en certa medida un rango superior ó catalán a causa da bonanza económica de Cataluña, circunstancia incomparable na súa opinión á situación vivida en Galicia, onde se percibe ademais o atraso do galego fomentado pola carencia de literatura; en consecuencia, percíbese que Pardo Bazán valora as linguas en función de dous criterios facilmente recoñecibles, como son a presenza de literatura no idioma autóctono e o desenvolvemento económico²⁵, factor este último que habería de axudar á difusión e publicación de libros e revistas de diverso tipo. Xaora, dito esquema

²³ Así mesmo, o propio Manuel Curros Enríquez critica o ninguneo ó que Sánchez Moguel ou Núñez de Arce someteran á literatura galega (1989b: 431).

²⁴ Mesmo no que atinxe a esta faceta, dona Emilia recoñece que Núñez de Arce xa dera os seus maiores froitos anos antes da súa morte (Pardo Bazán 1973: 1338).

²⁵ Dona Emilia constata que o estado dos países maniféstase na súa vida literaria (Pardo Bazán 1984: 21), e alude á “lánguida” situación de Galicia neste aspecto, dado que segundo o seu criterio, dende o século XV ó XIX, agás certas excepcións, Galicia non se caracterizou pola súa grande literatura, en comparanza con outras rexións (Pardo Bazán 1984: 28). Mais igualmente ela puido ter emprendido un camiño de renovación practicando a lingua galega para tentar modificar esta situación.

construtivo non existía en Galicia, xa que «en Galicia, el movimiento literario carece por completo de semejantes auxiliares y los pocos libros que hasta la fecha produjo, fuera de aquí se han impreso cuando los autores aspiraron á conseguir ediciones elegantes» (Pardo Bazán 1984: 21)²⁶. Ó mesmo tempo, ben é certo que dona Emilia preconizaba unha fixación e normativización ortográficas, labores que haberían de corresponder á Real Academia Galega (Levy 1958: 70-71).

Porén, non todos os autores do período escribían en lingua castelá, senón que se percibían determinadas tendencias que buscaban a recuperación da lingua autóctona, ás veces cun marcado romanticismo. Tal corrente é recoñecible nun autor coma Camilo Placer Bouzo, onde os anos da perda xuventude se manifestan no seu poema “A fonte seca”, publicado en *El Heraldo Gallego* (16-8-1876: 106-107):

Canso xa d’ista longa camiñata,
Hácia os lares d’a infancia feiticeira
Meus pasos encamiño;
Vou a pedirilles a mamoria grata
D’a idade que lixeira
Pasou, pasou en revoltó remoiño.

—
Rendido viandante
Busco á fonte sedento,
Aquela fonte que nace en terra lleca
Dó xuventú pasou; corro anhelante
Hastra ela chegar... longo lamento
Fuxú d’o peito meu... ¡estaba seca!!

Nesta liña, non chama a atención que dona Emilia denomine dialecto ó galego, pois dita concepción é aplicada do mesmo xeito ó catalán, senón que o curioso se produce cando cualifica de innecesaria a tarefa de pararse a reflexionar acerca da propia esencia do que entendemos por *dialecto*: «y no

²⁶ Da situación contraria se sinte orgulloso Teodoro Llorente, visto o interese literario que existía no contexto valenciano da época: «Valencia té un valent estol de poetes cultivadors de son restaurat idioma, té en lo *Rat-Penat* un centre entusiaste d’eixe moviment patriórich, y en sos ya famosos y lluidíssims Jochs Florals la proba de que la nova poesía encontra grat ressó en lo públich sentiment» (Llorente 1885b: 11).

nos detengamos á aquilatar a exactitude de la palabra dialecto [...]» (Pardo Bazán 1984: 18). O seu discurso en torno á discusión apuntada continuaría no apartado “¿Idioma ó dialecto?”, no que rexeita o dereito reclamado por Antonio de la Iglesia de aplicar ó galego a denominación de *idioma*, no canto de *dialecto* (Pardo Bazán 1984: 289)²⁷.

Ante esta problemática, dona Emilia define o galego cunha gran sagacidade, de tal xeito que equipara o galego e o castelán, xa que ambos proceden do latín, evitando unha caracterización pexorativa, malia que na súa definición de lingua nacional defende que sería aquela «que logra prevalecer é imponerse á una nación» (Pardo Bazán 1984: 293), de onde se deduce que as demais haberían de chamarse dialectos. Observamos pois que dona Emilia admite unha concepción das linguas e dos dialectos en virtude dunha visión de preponderancia e dominio, feito por outra banda rexeitado dende a Redacción dun xornal coma *El Heraldo Gallego* (15-3-1877: 29-30):

En sentido de la derivacion, el idioma gallego es unicamente dialecto de la lengua latina; pero al desprenderse de esta madre y constituida en la expresión de ideas del mas antiguo de los reinos de España en la reconquista [...], hasta el punto de dar mas tarde la ley á la misma literatura castellana, es idioma y muy idioma, y pueden con toda seguridad asi decirlo los amigos á quienes contestamos y cuantos se hallen imbuidos de ciertas ideas de cortedad acerca de muchas cosas de Galicia.

Aínda que destacaban as voces contrarias ós denominados rexionalismos, o certo é que se erguían así mesmo opinións favorables á diversidade e ó mantemento das tradicións, feitos que non danarían en absoluto a presenza da lingua dominante. A partir destas premisas, Leandro de Saralegui y Medina chega a preguntarse cales eran en realidade os problemas que se lle achacaban ó rexionalismo²⁸: «[...] dónde están los inconvenientes del regionalismo, dónde sus peligros, dónde sus funestas reacciones y sus perniciosas influencias?.....» (Saralegui y Medina 1888: 292). Ó mesmo

²⁷ A Real Academia Galega conserva entre os seus fondos 397 documentos cuxo produtor é Antonio de la Iglesia, inspector de Ensino Primario nas datas comprendidas entre 1851-1868, estas dúas inclusive, e nos que podemos atopar poemas de diferentes autores, xa que o plan inacabado de don Antonio consistía en elaborar unha antoloxía galega, proxecto comezado sobre o ano 1856.

²⁸ Constitúe un exemplo da defensa do rexionalismo o deseño económico do movemento en Galicia, a través da redacción de *El Condado de Ortigueira* (3-3-1895: 1-2).

tempo, malia que non nega o estado adquirido pola lingua castelá, sostén o valor xerminal do galego polo que se refire ás producións literarias (1888: 295-296).

Neste ámbito, cómpre lembrar que o período central do labor de tradución de versos da nosa autora desenvólvese ó redor da década dos anos 80 (Légal 1968: 75), época na que semella descubrir as sonoridades dos líricos estranxeiros en lingua castelá: «[...] y los ejercicios de traducción de diversos idiomas me iban enamorando del habla castellana [...]» (1973: 712). Mais a escritora coruñesa non se interesaría unicamente pola produción poética dos creadores estranxeiros, senón que permanecería atenta ás obras dos líricos galegos, entre os que destaca con luz propia Eduardo Pondal²⁹, de quen efectuou dúas traducións, co epígrafe de “Baladas gallegas de Eduardo Pondal, libremente traducidas”³⁰, as composicións pondalianas apareceran no libro *Rumores de los pinos*, se ben dito título resulta ambiguo, xa que contén tanto composicións en galego coma en castelán (Sotelo Vázquez 2007: 211)³¹.

En concreto, dona Emilia decantouse por verter ó castelán os poemas “La doncella” –que non consta de epígrafe na obra do autor de Ponteceso– e “La vuelta al hogar” (“A volta ó eido”), as cales foron publicadas en *El Heraldo Gallego* (10-3-1878: 109) e haberían de recibir unha xenerosa acollida polo seu autor orixinal, segundo sabemos pola epístola de Pondal dirixida a dona Emilia en sinal de agradecemento:

Mi muy distinguida y simpática amiga: quien así interpreta los sentimientos de los demás, ciertamente posee un talento y una penetración no comunes. La traducción que V. ha hecho de mis efímeras poesías no sólo expresan perfectamente el espíritu de que están animadas, sino que (me complazco en decirlo) sobrepujan al original; pues me hace decir cosas que he sentido quizás, pero que no he podido decir por hallar insuficiente la palabra.

(vid. Freire López 1991: 21)

²⁹ Dona Emilia realizaría un interesante estudo titulado “Poètes galiciens” –no que trata a figura de Eduardo Pondal–, publicado en *Les Matinées Espagnoles. Nouvelle Revue Internationale Européenne* (15-22 Mai 1887: 325-331).

³⁰ A Eduardo Pondal adicaría dona Emilia unha sección da súa obra *De mi tierra*, titulada “Luz de luna (Eduardo Pondal)” (67-81).

³¹ Neste contexto, o piñeiro constituíu un motivo empregado con asiduidade na poesía europea; soamente temos que pensar nos poemiñas de Heine, dos cales conservamos varias versións, especialmente polo que se refire a “Se alza en el Norte un pino solitario”, traducido, entre outros, por Eulogio Florentino Sanz (15-5-1857: 66) e aparecido en *El Museo Universal*.

Recollemos a continuación as dúas baladas do de Ponteceso, traducidas por dona Emilia, as cales non adoitan reproducirse con asiduidade, e moito menos se sinala a páxina do xornal na que constan:

BALADAS GALLEGAS DE EDUARDO PONDAL
LIBREMENTE TRADUCIDAS.

[17]

¡Qu’o teu peito é menos branca,
ouh nena, a neve que c’roa,
aló no mes de Janeiro,
as uces do río Marzoa!
Uces da terra de Xallas,
uces, deixádea pasar:
ela é filla de Santiago,
non ‘sta afeita a vos tratar.

Uces da ponte Arantón,
non toque-los seus vestidos,
qu’eles para vós non son.
(Pondal, 1995: 36)

Cando as doces anduriñas,
baixo un aleiro pousadas,
descansan do seu camiño
en busca da ardente África,
as amantes viageiras,
co pico baixo da ala,
naquel garrido silencio,
¿en que pensan? Na súa patria.

Cand’eu era estudante
e ó doce albergue tornaba,
lento cruzando a caballo
a fea terra de Xallas,

I.

La doncella.

La nieve que uces y tojos
Corona en el mes de Enero,
No es de blanca y candorosa
Como su seno.
Uces de tierra de Jallas,
Dejadla camino abierto;
Porque sus piés, á pisaros
No estarán hechos.
Ella en ciudad ha nacido.....
¡Uces, que los troncos vuestros
Se separen de sus ropas
Con gran respeto!

II.

La vuelta al hogar.

Quando dulces golondrinas
Bajo el alero posadas
Descansan de su camino
En pos de la ardiente Africa,
Las amantes viajeras
Con el pico bajo el ala
Durante el gentil silencio
En qué piensan? En su pátria.

Quando yo era estudiante
Y al dulce albergue tornaba
Lento cruzando á caballo
La yerma tierra de Jallas,

ó atravesar silencioso
as soas e esquivas gandrás
as rendas abandonando
ó impulso das vagas auras,
pol'agreste soedade
pensativo camiñaba.

Al trasponer silencioso
Las estériles llamadas
Las riendas abandonando
A discreción de las auras,
Por la soledad agreste
Pensativo caminaba.

¿En qu'iba pensando entónces,
decide, ventos de Xallas?

En que iba pensando entónces?
Decidlo, vientos de Baura!

Sempr'iba pensando nela,
naquela doce rapaza,
qu'era filla de Santiago,
branca, garrida e fidalga.

Siempre pensaba en aquella
Dulce doncellita hidalga,
En los palacios nacida,
En las ciudades criada.

(Pondal, 1995: 47-48)

EMILIA PARDO BAZAN.

Ata a data non se documentou o emprego do galego por parte de dona Emilia³², aínda que o sentimento da terra agroma non soamente na súa

³² Dona Emilia deixa constancia en “Galicia y España”, artigo publicado no diario *La Nación* (28-7-1902: 2-3). Vid. Sinovás Maté 1999: 210-213, da súa devoción pola patria chica: «De mí saben cuantos me han leído, que ni fui ni puedo ser espada ni cuña entre mi patria y mi tierra. Mi tierra es como la substancia de mi ser afectivo; aunque quisiese sacudir esa tierra, hallaría que es imposible, porque estoy arraigada como el árbol robusto, que muere si se le desprende del terreno donde radica» (Sinovás Maté 1999: 210). En función destas declaracións, non semella que Pardo Bazán repudie ou faga gala dun sentimento prexuzoso contra a lingua galega, coma en certas ocasións se ten argumentado; simplemente, se limita a non practicala. Xaora, a escritora alude ós problemas que segundo o nacionalismo causou España a Galicia, se ben non observa dita circunstancia: «No he podido encontrar que España haya sido madrastra de Galicia; no he sabido ver las injusticias que en nuestro perjuicio se suponen» (Sinovás Maté 1999: 211). De todas formas, o certo é que dona Emilia manifesta unha opinión conservadora ante o feito de consignar o castelán coma o “verdadeiro idioma” de Galicia, como se desprende de “La poesía regional gallega”: «pues con ser hoy el castellano nuestro verdadero idioma, siempre sentimos la proximidad del dialecto, que lo ablanda con su calor de hogar, que modifica el acento y la pronunciación, que impone el giro, el modismo, el diminutivo» (Pardo Bazán 1973: 673). Mesmo chega a afirmar que Galicia xamais foi fértil en poetas, esgrimindo criterios de carácter histórico (Pardo Bazán 1973: 677).

vertente poética –tal e como acontece en “Descripción de las Rías Bajas”–, senón que aparece destacado no ámbito prosístico. Dita situación revélase en *Insolación*, onde o personaxe de Diabla non admite comparación con calquera outra muller do marco xeográfico español: «Era la Diabla una chica despabilada, lista como una pimienta: una luguesa que no le cedía el paso a la andaluza más ladina» (Pardo Bazán 1999: tomo II, 620).

Mais a tristura polo paraíso perdido que representa Galicia ilústrase con maior dor en *Morriña*, como anticipa o propio título: «—Lo mismo que te llevo a San Sebastián, a Galicia te hubiera llevado, niño; pero no fue posible. ¿Crees tú que no me llama a mí la tierra? Los que allá nacimos... es tontería; no tenemos más ganas que de volver, ni perdemos nunca la querencia» (Pardo Bazán 1999: tomo II, 781).

As expresións empregadas por dona Emilia nas súas obras remiten ó contexto galego, de forma que a sintaxe e vocabulario utilizados amosan, tal e como defende Abad Flores, unha escritora galega (Abad Flores 1951: 5). O temperamento do escritor non debe estar constringido por máis barreiras que as que xurden da subxectividade da súa pluma, ata o extremo de que o costumismo de Galicia áchase en cada unha das súas liñas: «¿Qué en las obras de una Pardo Bazán, de un Pereda o de un Palacio Valdés no trasciende, entre sus típicas locuciones, el alma de Galicia, de la Montaña o de Asturias? Son tesis insostenibles» (Abad Flores 1951: 5).

Non podemos esquecer os comezos literarios do propio Juan Valera, en función da opinión da autora coruñesa no seu discurso “Don Juan Valera III”, custodiado na Real Academia Galega, que coma ela iniciouse no eido das Letras a través da poesía: «Sin género de duda Valera empezó por crítica y la poesía, y continuó por la novela [...]» (Signatura 272/4: 279). A estes efectos, poderíase ter sinalado a súa adicación á tradución, empresa visible na cantidade de autores que verteou ó castelán, o que nos informa dun crecente interese na literatura española por coñecer outras culturas, ás veces moi afastadas, situación que aproveita para aclarar Leopoldo Alas:

Pero, como Goethe también, Valera no sólo traduce, sino que se impregna de ese cosmopolitismo poético; y merced a su ciencia, a su gran cultura, se traslada con la imaginación a países lejanos, siente como los poetas de civilización muy diferente de la suya, y comprende a un Valmiki, a un Ferdusi, a un Hafiz, como a Byron, o Shelley o Leopardi, tal vez mejor; porque, verbigracia, más que al poeta de Recanati, se parece Valera, en espíritu, al escéptico persa, a Mohammed Hafiz, al cantor del vino y del amor [...].

(Clarín 2006: 69)

O Romanticismo é considerado coma un movemento que acolle á tradición helénica, argumento que aproveitan para esgrimir na súa defensa os máis importantes críticos da época. En concreto, un estudoso tan duro coma *Clarín*, cando defende as inqedanzas humanistas de Marcelino Menéndez Pelayo, incide nas fontes clásicas nas que se basearon os autores románticos: «Pero ¿qué Boileau? Goethe, Heine, los mejores poetas románticos, ¿no suspiraron por Grecia?» (*Clarín* 2004: 34)³³.

Un dos grandes tradutores de Heinrich Heine habería de ser Gérard de Nerval, quen mesmo se cartearía co autor alemán e lle confesaría o traballo de tradución que estaba a realizar:

J'ai profité des loisirs que le mauvais temps m'a laissés souvent pour traduire le plus que j'ai pu; cependant je n'ai encore qu'un tiers environ mais en redoublant de travail lorsque j'arriverai je pourrai n'avoir guère dépassé les deux mois [...].

J'éprouve parfois de grandes difficultés, moins pour comprendre que pour rendre et j'ai laissé plusieurs *sens* douteux afin de vous les soumettre. J'ai même passé provisoirement les pièces trop difficiles que j'ai rencontrées; l'admirable richesse de certains détails me laisse parfois dans l'incertitude si je dois germaniser la phrase ou rendre par un équivalent français, mais comme vous m'avez promis votre aide, j'ai laissé comme je vous disais les points les plus graves pour vous les soumettre de manière seulement à ne pas vous faire perdre trop de temps.

(Nerval 1989: I, 1359-1360)

O achegamento á lingua inglesa propiciará que dona Emilia salpique o seu discurso de expresións alleas ó español ou que hoxe asumen o rango de estranxeirismos, como acontece no seu artigo “El país de las castañuelas”, publicado no diario *La Nación* (3-2-1897: 3). *Vid.* Sinovás Maté 1999: 172-175. Así, di a autora, «[h]ay que desconfiar a vista de pájaro, de los artículos a vuela pluma [...], de las inspiraciones del baúl, la manta y el “sleeping”» (Sinovás Maté 1999: 172), con relación a un libro publicado por Mr. Chatfield Taylor, viaxeiro norteamericano, quen advirte que «[l]a sociedad elegante de Madrid está llena de anglómanos y hay quien, no pudiendo hablar inglés, pronuncia el castellano con acento británico» (Sinovás Maté 1999: 173).

Sería Eulogio Florentino Sanz o encargado de realizar a primeira tradución de Heinrich Heine en España (Pardo Bazán 1973: 692), publicada en *El Museo*

³³ Para soste esta teoría basta con ler ós grandes románticos ingleses, entre os que destaca John Keats coa súa enigmática “Ode on a Grecian Urn”. A mesma urna constitúe un referente que condensa unha cultura xa desaparecida mais que permanece representada nos bordos do obxecto artístico en cuestión.

Universal (15-5-1857: 66-67) e que dona Emilia coñecía³⁴: «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)³⁵. Igualmente don Juan Valera enaltece o traballo de Eulogio Florentino Sanz, cando alude ás malas traducións efectuadas das “modernas literaturas”, agás raras excepcións (Valera 1961: 268).

José María de Cossío gaba o labor emprendido polo poeta e dramaturgo de Arévalo, malia que recoñece a súa ignorancia con relación á lingua alemana (1960: 348). A propia dona Emilia realiza un exercicio de metaliteratura cando enxúiza as súas actividades de tradución, polas que non evita sentir un certo orgullo. Reproducimos deseguido unha das composicións de Heine traducidas por Eulogio Florentino Sanz (15-7-1857: 66):

En sueños he llorado
Soñé que en el sepulcro te veía!
Despues he despertado,
y continué llorando todavía.

—————
En sueños he llorado
Soñé que me dejabas, alma mia

³⁴ Incluímos a continuación a información relativa a Heinrich Heine, proporcionada por unha ‘Nota de la Redacción’ e que figura a pé de páxina en *El Museo Universal*: «(1) Este poeta prusiano, el primero sin duda entre los líricos alemanes, se ha hecho ya popular en casi toda Europa; y sus poemas cortos (á cuyo número pertenecen los que hoy empezamos á publicar) puestos en excelente [*sic*] música, se cantan en toda Alemania. Los amantes de las letras lloran la muerte de Heine, acaecida el año último en París, donde este poeta residio [*sic*] largo tiempo, enfermo y postrado en la cama, en que ha pasado los últimos años de su vida.»

³⁵ En concreto, Eulogio Florentino Sanz traduciría na data citada correspondente a *El Museo Universal* un total de quince composicións orixinais de Heinrich Heine; o seu labor será eloxiado por Benito Pérez Galdós no seu artigo titulado “Galería de figuras de cera / XIII / Eulogio Florentino Sanz; retrato del poeta, diplomático, y autor de *D. Francisco de Quevedo*”, publicado orixinarmente en *La Nación* (19-4-1868): «Aunque hay quien no lo crea, Florentino Sanz lee mucho, y á una vasta instrucción reune [*sic*] el perfecto conocimiento de varios idiomas. Si queréis [*sic*] verter con elegancia y exactitud á la sonora lengua castellana alguna de esas fantásticas poesías creadas por inmortales soñadores entre las brumas que levantan y estienden [*sic*] por sus orillas el Rhin ó el Mein, no acudais [*sic*] á nadie mas que á Florentino Sanz» (Shoemaker 1972: 498).

Despues he despertado,
Y aun mi lloro amarguisimo corria.

—
En sueños he llorado
Soñé que aun me adorabas, y eras mia! ...
Despues he despertado
Y llore mas,... y aun lloro todavía.

Os autores da época eran conscientes do xurdimento dunha lírica de tonalidade diferente á empregada ata o momento, de xeito que os colaboradores habituais de *El Correo de la Moda*, tales coma os poetas Vicente Barrantes ou José Selgas, caracterizábanse polas notas da denominada balada xermánica (Díaz 1969: XVI-XVII).

Mais o citado estilo habería de contar con abondosos adeptos, polo que un autor coma Eduardo Álvarez Pertierra aproveitaría *El Heraldo Gallego* para publicar a súa composición “Baladas. Historia de una sonrisa” (5-7-1878: 325), e mesmo Eduardo Pondal titula “Balada” a poesía que comeza ‘Ou terra de Bergantiños’, tamén publicada en *El Heraldo Gallego* (31-12-1879: 520), así coma Francisco Añón encabeza a composición que leva por primeiro verso ‘Ay esperta, adourada Galicia’ coa balada ‘Airiños d’a miña terra, / airiños, airiños, aires, / airiños, levám’á ela’.

Semella que Europa estaba a vivir unha moda na que os feitos xa non tiñan que responder a características heroicas ou fantásticas, senón que a balada chegou a acoller circunstancias cotiás, coas que o espectador se podía identificar, conformando así unha tradición cando menos de carácter europeo³⁶.

Goethe será outro dos clásicos alemáns traducidos polos poetas españois, como o demostra o traballo de Eulogio Florentino Sanz, aparecido esta vez no *Semanario Pintoresco Español* (2-3-1856: 72) e titulado de xeito xenérico “Traduccion [sic] de Goethe”³⁷:

³⁶ Robert Southey compuxo “A Ballad of a Young Man, that would read Unlawful Books, and How he was punished” (Southey 1880: 303-304).

³⁷ A primeira estrofa desta composición é recollida por José María de Cossío (1960: 348), así como inclúe os *lieder* 49 e 51 do *Intermezzo* heineano, entre outras (349).

Traducción de Goethe.

En ti pienso, mi bien, cuando los rayos
del sol quiebran la mar;
y en ti, cuando el reflejo de la luna
repite el manantial.

Véote, cuando el polvo en las veredas
arrolla el huracan [sic];
y en la sombra sin fin, cuando el que pasa
se estremece, al pasar.

Oigo tu voz, cuando las ondas suben
en sordo rebramar,
y aun en la muda calma de las selvas
la escucho con afán.

Por mas lejos que estés, yo estoy contigo,
¡y tú conmigo estás!
Va descendiendo el sol pronto habrá estrellas
¡Si aquí estuvieras ay!

E. FLORENTINO SANZ

No ano 1857 ten lugar a aparición en *El Museo Universal* das traducións heineanas emprendidas por Eulogio Florentino Sanz (15-5-1857: 66-67), así coma Rosalía de Castro publica o seu poemario *La flor*. Esta vía literaria de transmisión dos influxos xermánicos verase complementada coa visión musical, xa que as composicións de Ühland, Heine ou Rückert serán transmitidas polas partituras de Schubert e Schumann.

Neste senso, a escola heineana conquistou a estética romántica europea, e mesmo autores en principio non partidarios do esquema romántico deixáranse seducir por unha visión lírica na que predominan os desencontros amorosos, principalmente desenvolto en composicións tan breves coma melancólicas. Tal situación apréciase nas obriñas escritas por Pardo Bazán, en poemas coma o que comeza con “Tú no me amas, tú no me amas”, inicio que semella anticipar, dalgún xeito, a resolución do conflito amoroso.

Signatura: 261/2.0

12

Tú no me amas, tú no me amas;
esto no me causa mucha pena;
si puede [?] mirar tu rostro,
estaré más contento que un rey.

tambien:

Tú me aborreces, me aborreces
así dice tu purpúrea toca;
déjame que yo pueda besarla,
y esto me consolará, niña mia.

Ás veces este contexto verase amplificado a través de elementos e figuras estilísticas que complicarán a estrutura da composición, malia a súa brevidade natural. Estamos a falar de versos paralelísticos nos que se produce a antítese como reflexo da situación vital que constitúe o feito amoroso. Fixémonos na seguinte composición de Rosalía de Castro, quen coñecía os *lieds* que por aquel entón dominaban a óptica europea e que foron acollidos con tanto fervor en España:

Te amo... ¿Por qué me odias?
—Te odio... ¿Por qué me amas?
Secreto es este el más triste
y misterioso del alma.

Mas ello es verdad... ¡Verdad
dura y atormentadora!
—Me odias, porque te amo;
te amo, porque me odias.
(Castro 1968: 605)

Dez anos despois dos traballos de Eulogio Florentino Sanz, foron publicadas en *El Museo Universal* (1867) as traducións de Mariano Gil y Sanz, se ben dona Emilia asegura non poder emitir unha opinión fiable ó carecer de dita colección (Pardo Bazán 1973: 693), empresa que pola contra si acomete o Pai Blanco García, dun xeito bastante crítico por certo:

[...] se publicó una traducción parafrástica y sumamente infiel del *Intermezzo*, hecha sobre la de Gerardo de Nerval y afeada con lujo de frases y epítetos incoherentes que desfiguraron el texto, despojándole de su característica sencillez.

(Blanco García 1910: 79)

Dona Emilia era consciente das novidades literarias que se estaban a producir, mentres que o seu interese por aprender alemán nun primeiro momento e por mellorar o seus coñecementos da lingua xermánica con posterioridade, para así conseguir ler a Heine no seu idioma, en torno ó ano 1880 (Légal 1968: 75), permite que poida poñer reparos ás traducións existentes, en especial á de Jaime Clark³⁸: «Merecen sus traducciones el dictado de estimables, aunque en ocasiones no entiende o hace traición al pensamiento mismo del poeta» (Pardo Bazán 1973: 693). No “Prólogo”, Clark asume o carácter parcial do seu traballo, dado o descoñecemento nas Letras Españolas da lírica alemana:

Pero a pesar de su mucha fama y de su gran mérito, escasísimas son las obras de estos ingenios que hayan sido vertidas de su primitivo idioma al rico y sonoro castellano. Ciertamente la colección de poesías que tengo el honor de ofrecer al público no podrá, ni aun por asomo, llenar este vacío de que adolece nuestra moderna literatura;

(Clark 1916: v-vi)

Ás alturas do ano 1883, concretamente o 10 de setembro, nunha carta dirixida a Teodoro Llorente, a propia autora gaba as traducións efectuadas polo escritor valenciano³⁹, ó tempo que aproveita para mencionar o seu “escaso” dominio da lingua xermánica:

³⁸ As traducións efectuadas por Jaime Clark apareceron baixo o título *Poesías líricas alemanas de Heine, Uhland, Zedlitz, Rückert, Hoffmann, Platen, Hartmann y otros autores* (1916): Madrid, Biblioteca Universal, Colección de los mejores autores antiguos y modernos, nacionales y extranjeros, tomo VI. Incluímos a continuación, por orde de aparición, a extensa nómina seleccionada por Jaime Clark: Heinrich Heine, Ludwig Uhland, Augusto de Platen, Federico Rückert, José Cristiano de Zedlitz, Hoffmann de Fallersleben, Roberto Prutz, Mauricio Hartmann, Julio Mosén, Guillermo de Humboldt, Nicolás Lenau, Jorge Herwegh, Julio Sturm, Feodor Loewe, Juan Nepomuceno Vogl, Carlos Beck, J. G. Fischer, Julio de Rodenberg e María Foerster.

³⁹ Pola contra, José María de Cossío critica a monotonía apreciable nas traducións de Llorente (1960: 357).

Su *Fausto* de V. ha nacido en español. Yo que conozco algo (por mi mal, no mucho) la lengua de Goethe, sé cuán difícil es verter castizamente a un autor en quien no sólo la sintaxis, sino principalmente el pensamiento, las honduras intelectuales son tan diferentes de las nuestras [...]. En fin, eso es traducir.

(Pardo Bazán 1945: 3)

A autora coruñesa irá mellorando os seus coñecementos do alemán, ata o punto de que o 6 de abril de 1886, nunha nova epístola dirixida ó tradutor e poeta valenciano, chega a recoñecer non soamente a dificultade de traducir ó lírico Heinrich Heine, senón tamén a imposibilidade de que as liñas obtidas reproduzan as mesmas sensacións que se observan no orixinal alemán. Iso si, non deixa de louvar a empresa de Llorente^{4º}:

La Coruña, 9, abril, 1886.

Sr. D. Teodoro Llorente:

Mi distinguido amigo: Antes que el “Llibret de Versos” leí el de los “Cantares” y al leerlo en París, con dos pulgadas de nieve sobre el piso, me entró irresistible nostalgia de Alemania y tuve resuelto mi viaje a las orillas del Rin.

Detúvome y me impidió realizar mi plan la seguridad de encontrar la nieve también allí: todo el mundo me aseguró que hasta mayo no se podía visitar el sacro río, y yo tenía que estar aquí sin falta el 4 de abril (mis días son el 5).

Ha realizado V. un gran esfuerzo y una hermosa obra. ¿Perfecta? No, porque no cabe la perfección en ella: Heine es “intraductible”. Ha hecho V. cuanto cabe en lo humano, llegando a la altura de E. Florentino Sanz, de la cual no creo sea dable pasar a traductor alguno. Las dificultades son abrumadoras. Yo empecé a traducir las “Cuitas juveniles” y al llegar a la composición núm. 7 me detuve desalentada. —No es posible —pensé— poner esto en cristiano. Pues bien; V. lo ha puesto, no sólo en cristiano, sino en un castellano muy castizo y puro, sin robarle su extrañeza y colorido visionario: ¡ya ve V. si creo que ha hecho V. prodigios!

Sé también que es endiablada la primera, la octava, la tercera. Esta la había yo traducido así:

^{4º} Ante o interese do asunto tratado, en conexión directa co estudo abordado, decidimos reproducir de xeito íntegro o escrito de Emilia Pardo Bazán, recollido en *La Estafeta Literaria* (1945): páx. 3.

Coloca tu manita
Sobre mi corazón:
¿No escuchas cual palpita
Ahí dentro, en su prisión?
Trabajador siniestro,
Constante vive ahí,
Labrando activo y diestro
La caja para mí.
De noche cual de día
golpea sin cesar
Y ha tiempo, vida mía,
Me impide descansar.
Maestro carpintero,
Sed pronto en concluir;
Mirad que dormir quiero;
Dejadme ya dormir.

Ya ve V. que la suya está más concisa y enérgica cien veces. Por lo demás, estoy enteramente conforme con su criterio de V. en punto a traducciones. Respetar el pensamiento, el espíritu, modificar atrevidamente la forma: así debe procederse, y así resulta que en manos de V. Heine y Goethe, conservando su vaguedad o su profundidad, parecen haber nacido en castellano.

Ánimo, pues, y al “Mar del Norte”. Hay en él cosas deliciosas. “Fragen”, por ejemplo, que yo traduje; “Kronung”, “Meerestille”... Es una poesía menos conocida que la de los “Cantares” y quizás más graciosa y triste. Parece que se oye en ella el son de la resaca.

Ahora estoy empezando a probar la miel del “Llibret”. El valenciano me parece infinitamente más blando que el catalán y sumamente fácil de entender. “El Mensaje” me ha gustado mucho, y el prólogo (que es poesía, en prosa), también. No dudo que el resto estará en armonía; pero yo no quiero aguardar a acabar de leerlo para felicitarle a V. y agradecer tan grato envío.

Soy su verdadera affma. amiga,
q. b. s. m.,

Emilia Pardo Bazán.

Ademais de numerosas imitacións de Heine, conservamos de Emilia Pardo Bazán unha notable cantidade de composicións que son “ejercicios de traducción” (González Herrán 2003: 105), presentes na Real Academia Galega. A lectura e a comprensión das versións alemás dispoñibles provocan a sinalización de erros no traballo de José J. Herrero⁴¹, cuxo prólogo débese a Menéndez y Pelayo, circunstancia aproveitada por dona Emilia para subliñar que don Marcelino, «por los años de 1880 a 1881», era reacio a conceder unha gran valía á lírica xermánica (Pardo Bazán 1973: 694). No seu “Prólogo” ás traducións efectuadas por Herrero, publicadas no ano 1883, o polígrafo cántabro muda de opinión⁴²: «Así es que nuevas lecturas de Enrique Heine, no sólo me han reconciliado con sus versos, sino que me han convertido en el más ferviente de sus admiradores [...]» (Menéndez y Pelayo 1942: 407). Resulta pois curioso o cambio operado na óptica de don Marcelino.

Tan incontibles semellan as gabanzas de don Menéndez y Pelayo que mesmo Juan Valera opina que chegan a ser, en certo modo, desmedidas, de tal xeito que o cordobés sae na defensa de Bécquer, a quen atribúe un rango igual ou superior ó do lírico xermano, na carta dirixida ó seu homólogo santanderino dende Cintra o 5-8-1883 (Valera 2004: 558)⁴³. Observemos a este respecto o punto de vista defendido por Pageard:

Los poetas madrileños van a encontrar en las poesías de Heine todos los aspectos de la balada: lo fantástico (muchas veces con matices lúgubres), lo histórico (de ambiente medieval con frecuencia), lo lírico (con predominación irónica y dolorosa aquí): Gustavo Adolfo va a seguir, entre otros, estos tres caminos en su obra en prosa y en verso.

(Pageard 1990: 166)

Lembra Valera un dos vicios máis frecuentes na literatura española, que consiste en eloxiar a literatura estranxeira polo simple feito de pertencer

⁴¹ *Poemas y Fantasías de Enrique Heine* (1883): traducción en verso castellano de José J. Herrero con un prólogo de Marcelino Menéndez y Pelayo, LXI, Madrid, Librería de los Sucesores de Hernando.

⁴² Marcelino Menéndez y Pelayo (1942): “Enrique Heine. Traducción de J. Herrero”, *Estudios y Discursos de Crítica Histórica y Literaria*, tomo V, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 407-411.

⁴³ «Bécquer vale tanto o más que Heine, en calidad, si no en cantidad» (Valera 2004: 558). Dito escrito aparece recollido igualmente no *Epistolario* de Marcelino Menéndez Pelayo (1983: tomo VI, 175).

a unha estética diferente á nosa, sen reparar en demasía se esa “moda” é realmente digna de admiración (Menéndez Pelayo 1983: tomo VI, 176).

O polígrafo santanderino deixaríase seducir do mesmo xeito polo poeta romántico máis coñecido daquela, e quizais non tanto polas súas obras coma a causa dos avatares da súa existencia: «¿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)⁴⁴. O mesmo crítico aducía que Lord Byron non debería considerarse coma representante do Romanticismo, habida conta de que el mesmo despreciaba dito movemento e mesmo situaba a Alexander Pope, de carácter neoclásico, coma a primeira das súas preferencias poéticas (1942: 374-375).

O influxo de Byron no continente europeo é palpable (Cardwell 2004; Peers 1973: 313-317), como tamén o é a pegada deixada pola lírica hispana do período na obra do escocés, quen no seu *Childe Harold's Pilgrimage* axencia a España un carácter inconfundiblemente romántico: «Oh, lovely Spain! Renown'd, romantic land!» (Byron 1980: tomo I, 23, sección 35, v. 1).

Dona Emilia recorrerá a Byron en numerosos poemas⁴⁵, por quen sentía unha forte atracción, tal e como se comproba nos poemas que compuxo. Segundo o seu criterio, a dor perceptible nas obras do británico derivaba da

⁴⁴ E tanto lle interesaba Lord Byron a don Marcelino que non tivo máis remedio que compoñer un “Himno á Grecia. Imitacion de Lord Byron (canto 6º del *D. Juan*)”, composición incluída ó final da epístola dirixida a Gumersindo Laverde o 10-1-1875 (Menéndez Pelayo 1982, tomo I: 160-165):

Cícladas islas de la hermosa Grecia,
Que el mar Egeo con sus ondas baña,
Donde se eleva la materna Délos,
Cuna de Apolo.
(vv. 1-4)

⁴⁵ Mais non será a única. Teodosio Vesteiro Torres traduce do orixinal byroniano a composición titulada “A Isabel”, publicada en *El Heraldo Gallego* (10-11-1879: 441-442):

Hay una boca donde yo he posado,
Donde nadie jamás posó su boca,
Que al jurar mi ventura, enamorado
Yo, solo yo, besé con ánsia loca.
(vv. 17-20)

amargura polo desafecto amosado pola nai, de aí que sexa denominado por dona Emilia «cantor de interiores combates» (29-11-1876: 335)⁴⁶.

O escrito de Pardo Bazán adicado á figura e obra de Lord Byron, publicado en *El Herald Gallego* e dividido en dúas seccións (29-11-1876: 335-336; 2-12-1876: 343-344), céntrase na forte subxectividade da que facía gala o autor de *Mazeppa*⁴⁷, e os seus sarcasmos e ferinte ironía tiñan o seu xermolo nunha profunda traxedia que provocaba o sufrimento que se testemuña na poesía que compuña. O espírito byroniano antecede á lírica de Heine e de Espronceda: «El tronchado árbol byroniano refloreció dos veces, entre las brumas del Norte con Heine, bajo el sol del Mediodía con Espronceda» (Pardo Bazán, 2-12-1876: 344). Tal soidade se materializou na inscrición adicada ó seu can⁴⁸, *Boatswain*, cuxo nome recupera dona Emilia nos seus poemas.

Pujals Gesalí defende que o autor de *The Corsair* puido ter visitado España no ano 1809 (Pujals Gesalí 1982: 1), así como defende a máxima de que Espronceda

⁴⁶ O mesmo Byron é considerado un xenio por George Sand, pseudónimo de Aurore Dupin, na súa *Histoire de ma vie* (Sand 1971: 438).

⁴⁷ Non faltarán escritores que opten por salientar o rango de loucura intrínseco á figura do poeta, polo mero feito de selo. Un deles é Théophile Gautier, coa súa composición “Le poète et la foule”, onde o lírico dialoga abertamente con esa fonte de inspiración representada por certa sorte de loucura (Gautier 1872: 282). Pardo Bazán sinala en *La literatura francesa moderna* o interese de Gautier polas publicacións de carácter periódico –afección compartida polos dous escritores–, a quen compara con «un árbol que pierde cada noche las hojas y nunca llega a dar fruto».

⁴⁸ En este lugar
yacen depositados
los restos del que
poseyó belleza sin vanidad,
valor sin ferocidad,
y todas las virtudes del Hombre sin sus vicios.
Este elogio que pareciera trivial adulacion
si se inscribiese sobre cenizas humanas,
no es más que un justo tributo á la memoria de
Boatswain, perro,
que nació en Terranova, Mayo 1803,
y murió en Newstead Abbey, 13 Noviembre 1808.

Para marcar los restos de un amigo
erigióse esta losa:
yo solo tuve uno: aquí reposa.

e Lord Byron constitúen, sen lugar a dúbidas, os dous máximos estandartes do Romanticismo nos seus respectivos países (Pujals Gesalí 1972: 3).

No que atinxe ó labor de tradución, o Pai Blanco García eloxia igualmente o traballo de Herrero, centrado nas composicións heineanas:

El traductor no echa por el atajo, sino que en todo se atiene al texto original, siendo además la suya una de las más completas entre las traducciones españolas conocidas. Rivalizando con la anterior, y en la Biblioteca Arte y Letras (Barcelona, 1885)⁴⁹, apareció otra de D. Teodoro Llorente, casi al mismo tiempo que la del poeta americano José Pérez Bonalde.

(Blanco García 1910: 80)

Emilia Pardo Bazán manifesta devoción polo traballo de tradutor de Teodoro Llorente⁵⁰, con quen mantén unha relación epistolar na que se aprecia en todo momento a admiración que sinte polo valenciano. Tales cartas foron recollidas en *La Estafeta Literaria* (1945), a primeira das cales data do 10 de setembro de 1883, mentres que a última remite ó 21 de xaneiro de 1900. No escrito inicial diserta dona Emilia en torno ó traballo do tradutor: «La labor del traductor, tal cual V. la realiza, es de erudito, de poeta, de hablista, y no obstante, la mayoría del vulgo leyente no hará distinción entre V. y los Herreros y Beuder».

Certamente dona Emilia valorou dende o primeiro momento o talento de Heinrich Heine, baseándose en «une conception évolutive de la littérature [...]» (Légal 1968: 75)⁵¹, mentres que don Marcelino houbo de pasar por un estadio inicial de desencontro para chegar a comprender na súa xusta medida a poesía do lírico alemán.

⁴⁹ Pardo Bazán confirma que coñece a Biblioteca «Arte y Letras» dende que comezou a súa andaina, aínda que inicialmente a súa opinión non era precisamente positiva, feito constatado nunha epístola dirixida a José Yxart o 22 de xullo de 1883: «Conozco desde que empezé a ver la luz la hermosa Biblioteca Arte y Letras, de la cual pienso exactamente lo que usted. El público la compró con afán por los *santitos*; así llamaban, por aquí al menos, a las ilustraciones» (Torres 1977: 388).

⁵⁰ Ó poeta valenciano adica un escrito titulado precisamente “Teodoro Llorente”, publicado inicialmente en *Cultura Española* (1909): núm. 15. Manifesta a autora que en ocasións «[a]lgunas composiciones de Heine no sé si las prefiero en alemán o en castellano» (Pardo Bazán 1973: 1489).

⁵¹ En consonancia co xuízo de Nerval recollido por Teodoro Llorente, «[a] leer el *Intermezzo*, experimentáis una especie de espanto, os ruborizáis como si sorprendiesen vuestro secreto, y palpita vuestro corazón al compás de sus breves estrofas. Las lágrimas que habéis derramado a solas en el fondo de vuestro cuarto, las encontráis allí, entretejidas y cristalizadas en una trama inmortal. Parece que el poeta haya sorprendido vuestros sollozos, y son los suyos los que encerró en sus versos» (Llorente 1885a: VIII).

As traducións realizadas por Francisco Sellén e Ángel Rodríguez Chaves son descoñecidas para a nosa autora⁵², se ben a última delas tamén o era para Teodoro Llorente (Pardo Bazán 1973: 694-695):

No he podido ver una traducción del *Intermezzo* publicada, según me dicen, en una revista literaria, por D. Ángel Rodríguez Chaves⁵³; ni otra del reputado literato americano Sr. Pérez Bonalde. Éste va a publicar en Nueva-York todo el *Buch der Lieder*, traducido en verso.

(Llorente 1885a: XLVIII)

Dona Emilia, cando publicou a súa “Fortuna española de Heine”, inicialmente na *Revista de España* (25-6-1886: 481-496), non tivera a oportunidade de consultar directamente o traballo de tradución levado a cabo por Pérez Bonalde, feito sinalado na carta que escribiu a Menéndez Pelayo o 26-6-1886 (Menéndez Pelayo 1984: tomo VII, 584), na que figura igualmente a súa predilección, agora que coñece o traballo de Bonalde⁵⁴, polo libro de Llorente.

Pardo Bazán valora o intento de Juan Font y Guitart, malia ser ignorado polos demais tradutores (Pardo Bazán 1973: 695), e sinte debilidade pola versión do portugués Gonçaves Crespo, que se ben é excesivamente libre, conserva o sentimento heineano: «Más fiel al espíritu que a la letra de Heine, independiente y orgulloso [...]», Gonçaves Crespo traduce libérrima pero gentilmente, sin que después de leerle nos quede más pesar que el de no

⁵² Citamos por Nelly Légal (1968: 78, nota 16); Francisco Sellén (1875): *Intermezzo lírico*, Nueva York. Ángel Rodríguez Chaves (1877): *Intermezzo lírico*. Heine, Madrid.

⁵³ Ángel Rodríguez Chaves publicaría no *Semanario del Faro de Vigo* (17-8-1878: 1) o seu poema “Cantares”:

Si hay alguien que te pregunte
si mi ocupacion conoces,
dile que amarte de dia
y quererte por la noche.
(vv. 33-36)

⁵⁴ Pérez Bonalde traduciu, entre outros autores, a Edgar A. Poe, Guerra Junqueiro, Heine, Herder, Uhland, Lenau, Victor Hugo, Shakespeare, Vere ou Ferreira.

tener a todo Heine trasladado así» (Pardo Bazán 1973: 695). De feito, dona Emilia inclúe nos seus “Apuntes autobiográficos” unha das composicións traducidas do autor de *Nocturnos*, segundo a coruñesa a número LV, por ser esta unha das máis breves. Non obstante, consultando a obra de Gonçalves Crespo decatámonos de que se trata, en realidade, do poema número IV:

Sobre os olhos formosos
Da minha doce amada
Rimei canções que os astros decoraram;
E embalsamei-lhe a bôcca perfumada
Em tercêtos graciosos.
Innumeras estancias decantaram
Seu rôsto peregrino
Que os jaspeados lirios escurece.
Que sonêto divino
Eu rendilhára com subtis lavóres
Sobre o seu coração... se ella o tivesse!
(Gonçalves Crespo 1888: 28)

Xaora, non todos os escritores defendían a mesma idea, antes o contrario. Tal é o caso de Juan Valera, como expresa nunha carta dirixida a Marcelino Menéndez Pelayo dende Lisboa (14-6-1883), a quen o autor cordobés encomenda o labor de adicar unhas liñas a Gonçalves Crespo:

Importa decir esto con suavidad. Gonçalves Crespo es un mulato, medio indio o medio mono, que remeda con cierta habilidad y primor a Musset y a Heine. Lo que pasa con Gonçalves Crespo pasa aquí con todos los autores, carencia absoluta de sello nacional y castizo, cándida admiración de lo francés [...].

(Valera 2004: 521)

Estas notas alusivas ó labor do lírico portugués contradícense coa caracterización realizada do citado poeta apenas un ano antes (22-6-1882), onde Valera, dirixíndose a don Marcelino, proponlle que, no caso de que lle interese, podería facerlle chegar as poesías de Gonçalves Crespo, ó parecer un dos líricos portugueses máis notables do momento (Menéndez Pelayo 1983: tomo V, 393).

Emilia Pardo Bazán segue o criterio de Jean Fastenrath á hora de valorar as respectivas traducións de Pérez Bonalde e de Teodoro Llorente⁵⁵, aínda que coñece a primeira das mesmas polas referencias contidas nas publicacións periódicas (Pardo Bazán 1973: 695). Non é o caso de Valera, a quen o tradutor lle leu case todas as composicións ás que se debeu enfrontar, e o certo é que merecen en primeiro termo a aprobación do autor de *Pepita Jiménez*⁵⁶. Nunha carta dirixida a Narciso Campillo (4-2-1886: 443), o autor cordobés retráctase do dito con anterioridade, ata o punto de que pon en dúbida a conveniencia de traducir do alemán a Heine⁵⁷. Pola contra, Fastenrath ve en Llorente ó mellor tradutor ó español de Heine, feito co que non todos os autores coinciden; así, Menéndez Pelayo sinte predilección pola versión de Pérez Bonalde⁵⁸:

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

(Menéndez y Pelayo 1942: 414)

⁵⁵ Jean Fastenrath (1887): *Figures de l'Allemagne contemporaine*, Paris, Nouvelle Librairie Parisienne. *El Cancionero* (1885): traducción directa del alemán por J. A. Pérez Bonalde, New York, Edward Kemp. *Poesías de Heine. Libro de los cantares* (1885): traducción en verso, precedida de un prólogo por Teodoro Llorente, Barcelona, Biblioteca «Arte y Letras». Por outra banda, “La oreja del diablo” e “Abderramán I y el ángel”, de Jean Fastenrath, serían traducidas por Juan Valera (1968: 1487-1490).

⁵⁶ Estes contidos atópanse nunha epístola dirixida dende Washington a Marcelino Menéndez Pelayo (8-1-1886: 433).

⁵⁷ «Así es que el *Cancionero* de Pérez Bonalde, que él me leyó y que confieso no haber estudiado bien, me pareció, a primera vista, cosa insufrible» (Valera 2005: 443). Con posterioridade, nunha epístola destinada a Menéndez Pelayo (26-3-1886), volve incidir no escaso interese do traballo emprendido por Pérez Bonalde, xa que a delicadeza orixinal do alemán heineano desaparece coa tradución excesivamente literal (Menéndez Pelayo 1984: tomo VII, 480), o que non impide que Pérez Bonalde sexa unha excelente persoa. Porén, opinión contraria lle merece a don Marcelino o traballo de Pérez Bonalde, segundo expresa nun escrito dirixido a Valera o 30-3-1886 (Menéndez Pelayo 1984: tomo VII, 485-487), onde defende xusto a postura oposta ó polígrafo cordobés: isto é, a necesidade de traducir fielmente. Por suposto, a obra de Bonalde merece segundo don Marcelino unha maior consideración que a de Teodoro Llorente, talvez porque a tradución do venezolano presenta un prólogo do mesmo Menéndez Pelayo.

⁵⁸ Marcelino Menéndez y Pelayo (1942): “Enrique Heine por J. A. Pérez Bonalde”, *Estudios y Discursos de Crítica Histórica y Literaria*, tomo V, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 413-416. Estas declaracións proceden así mesmo da epístola dirixida a Juan A. Pérez Bonalde o 20-12-1885 (Menéndez Pelayo 1984: tomo VII, 385-389).

Pérez Bonalde non rexeita en absoluto os eloxios que lle verten os seus admiradores, todo o contrario, senón que nunha carta dirixida a Menéndez Pelayo (12-8-1885) –a quen coñecería no verán de 1884–, ademais de decidir dedicarlle ó santanderino a súa versión do *Cancionero*, subliña que, opostamente ós seus predecesores nas tarefas de tradución de Heinrich Heine, el amosa unha fidelidade practicamente absoluta, polo que tería a ben que don Marcelino lle compuxese unhas liñas a xeito de adro (Menéndez Pelayo 1984: tomo VII, 281-283).

Unha vez enviado o prólogo, o interesado, Juan A. Pérez Bonalde, respondería a don Marcelino, en sinal de agradecemento, aínda que pode adiviñarse unha intención moi distinta; por aquel entón, concretamente no ano 1885, saíu do prelo a tradución de Heinrich Heine emprendida por Teodoro Llorente, o valenciano que pouco antes desta carta que agora comentamos enviara unha nova epístola a Menéndez Pelayo o 30-1-1886 (Menéndez Pelayo 1984: tomo VII, 435-436), para avisarlle da publicación do seu novo libro, titulado *Libret de versos*, co que obsequiará ó seu destinatario.

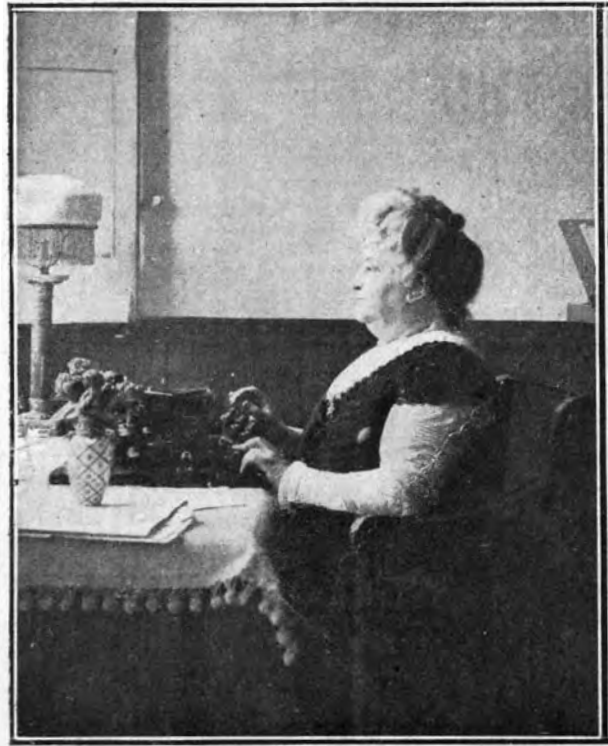
No caso de Pérez Bonalde⁵⁹, de quen coñecemos o seu oficio por datos que aporta Juan Valera (26-3-1886. *Vid.* Menéndez Pelayo 1984, tomo VII: 479-481) e sabemos igualmente do seu ‘rancor’ ou mesmo envexa cara Llorente a causa da coincidencia entre diversos títulos escollidos para as obras de Heine, rógalle a Menéndez Pelayo que lle faga enviar un exemplar da obra traducida polo valenciano. Tanto Pérez Bonalde coma Llorente traducen *Junge Leiden* por «Cuitas juveniles», rótulo baixo o que se atopan os “Ensueños” (9-41), os “Cantares” (43-54) e os “Romances” (55-87) heineanos, seguindo a Llorente (1885: 9-87).

Andando o tempo, o propio Fastenrath, autor que introducira o traballo de Pérez Bonalde, confesa preferir a tradución de Llorente antes que a de Pérez Bonalde (1887: 262), aínda que ó valenciano gustaríalle coñecer a opinión de Menéndez Pelayo (5-5-1886) (Menéndez Pelayo 1984, tomo VII: 515).

Neste escrito tentamos amosar unha breve panorámica polo que se refire á concepción poética de Emilia Pardo Bazán, relacionándoa con aquelas figuras do seu tempo que houberon de influír na súa lírica. Dona Emilia non se limitaría a compoñer versos, senón que os espallaría por diversas publicacións, probando sorte e obtendo éxito coas traducións e imitacións, que agardamos abordar polo miúdo en futuros traballos.

⁵⁹ Ó parecer, o tradutor de Heine traballaba cunha especie de boticario que lle ofrecía en concepto de soldo cinco mil duros anuais (Menéndez Pelayo 1984: tomo VII, 480).

A poetisa coruñesa non sería a única en traducir a Heinrich Heine, senón que no seu período deu en xurdir un movemento que rescataba o Romanticismo melancólico e irónico do autor alemán, feito que, entre outros, permitiría o coñecemento de correntes literarias europeas ata entón descoñecidas na Península.



Emilia Pardo Bazán. En *Vida Gallega*, núm. 175, 15 xullo 1921.
Biblioteca da Real Academia Galega.

BIBLIOGRAFÍA

Fontes primarias (Fondo da Real Academia Galega)

Signatura 261/2.0
Signatura 261/3.0
Signatura 261/34.0
Signatura 272/1-2
Signatura 272/4
Signatura 272/7

Fontes secundarias

- Abad Flores, Luis (16-9-1951): "En torno al casticismo de Emilia Pardo Bazán", *La Voz de Galicia*, páx. 5.
- Acosta, Eva (2007): *Emilia Pardo Bazán. La luz en la batalla*, Barcelona, Lumen.
- Alas Clarín, Leopoldo (2004): "Marcelino Menéndez Pelayo", *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Castro, tomo V, pp. 31-35.
- _____(2006): "Valera", *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Castro, tomo VI, pp. 65-70.
- _____ (2006): "¿Y la poesía?", *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Castro, tomo VI, pp. 525-531.
- Álvarez Pertierra, Eduardo (5-8-1878): "Baladas. Historia de una sonrisa", *El Heraldo Gallego*, páx. 325.
- Barreiro Fernández, Xosé Ramón e Axeitos, Xosé Luís (editores) (2003): *Cartas a Murguía I*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, Colección Galicia Viva.
- Blanco García, P. Francisco (1910): *La Literatura Española en el Siglo XIX*, Madrid, Sáenz de Jubera Hermanos.
- Brunetière, M. F. (1-11-1884): "Revue littéraire. Le Parnasse contemporain", *Revue des Deux Mondes*, pp. 211-224.
- Byron, George Gordon (1980): *The Complete Poetical Works*, edited by Jerome J. McGann, Oxford, Oxford University Press, volume I.
- Campoamor, Ramón de (31-5-1879): "La verdad y las mentiras. Dolora", *Faro de Vigo*, páx. 4.
- Carballal Miñán, Patricia (2007): "La velada en honor a José Zorrilla en Meirás", *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, núm. 5, pp. 389-430.

- Cardwell, R. A. (2004): *The Reception of Byron in Europe. Volume I: Southern Europe, France and Romania*, edited by Richard Cardwell, London, Thoemmes Continuum.
- Castro, Rosalía de (1968): *Obras Completas*, introducción de Victoriano García Martí, Madrid, Aguilar.
- Clark, Jaime (trad.) (1916): *Poesías líricas alemanas de Heine, Uhland, Zedlitz, Rückert, Hoffmann, Platen, Hartmann y otros autores*, Madrid, Biblioteca Universal, Colección de los mejores autores antiguos y modernos, nacionales y extranjeros, tomo VI.
- Cossío, José María de (1960): *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*, Madrid, Espasa-Calpe, volume II.
- Crespo, Gonçalves (1888): *Nocturnos*, prólogo de Maria Amalia Vaz de Carvalho, Lisboa, Tavares Cardoso & Irmão, 3ª edición.
- Curros Enríquez, Manuel (1989a): *Obra galega*, estudo, cronoloxía e bibliografía por Xesús Alonso Montero, Laracha (A Coruña), Xuntanza Editorial.
- _____ (1989b): *Obra castellana*, estudo, cronoloxía e bibliografía por Xesús Alonso Montero, Laracha (A Coruña), Xuntanza Editorial.
- Díaz, José Pedro (1971): *Gustavo Adolfo Bécquer. Vida y poesía*, Madrid, Gredos.
- Fastenrath, Jean (1887): *Figures de l'Allemagne contemporaine*, Paris, Nouvelle Librairie Parisienne.
- Faus, Pilar (2003): *Emilia Pardo Bazán. Su época, su vida, su obra*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2 vols.
- Fernández, Manuel María (1873): interpretación española de *Joyas Prusianas*, Madrid, Imprenta a cargo de J. Velada.
- Fernández-Couto Tella, Mercedes (2005): *Catálogo da Biblioteca de Emilia Pardo Bazán*, A Coruña, Real Academia Galega.
- Flaubert, Gustave (1952): *Œuvres*, France, Gallimard.
- Freire, Ana María (ed.) (1991): *Cartas inéditas a Emilia Pardo Bazán (1878-1883)*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- _____ (2006): "Emilia Pardo Bazán, traductora: una visión de conjunto", F. Lafarga e L. Pegenaute (eds.): *Traducción y traductores, del Romanticismo al Realismo*, Bern, Peter Lang AG, International Academic Publishers, pp. 143-157.
- Gautier, Théophile (1872): *Émaux et camées*, Paris, Éditions Garnier Frères.

- Gombalga, Luis A. (15-3-1880): “Nicomedes Pastor Díaz”, *El Heraldo Gallego*, pp. 34-35.
- González Herrán, José Manuel (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, pp. 109-124.
- 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, pp. 35-64.
- Guillaume, Jean (1989): “Notes et variantes”, *Œuvres complètes de Gérard de Nerval*, France, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, pp. 1471-2049.
- Hartzenbusch, J. E. (8-1-1881): “La joya milagrosa”, *Faro de Vigo*, páx. 4.
- Heine, Heinrich (1873): *Joyas Prusianas*, interpretación española por Manuel María Fernández, Madrid, Imprenta a cargo de J. Velada.
- ——— (1883): *Poesías y Fantasías de Enrique Heine*, traducción en verso castelán cun prólogo de Marcelino Menéndez y Pelayo, Madrid, Librería de los Sucesores de Hernando, Biblioteca Clásica, LXI.
- ——— (1885): *Poesías de Heine. Libro de los Cantares*, traducción en verso, precedida dun prólogo por Teodoro Llorente, Barcelona, Biblioteca «Arte y Letras».
- ——— (1918): *E. Heine. Páginas escogidas*, versión de E. Díez Canedo, Madrid, Editorial Calleja.
- ——— (1975): *Buch der Lieder* I/I. Hamburg, Hoffman und Campe.
- Hemingway, Maurice (1996): “Notas a las poesías”, *Emilia Pardo Bazán. Poesías inéditas u olvidadas*, Exeter, University of Exeter Press, pp. 153-175.
- Herrero, José J. (1883): traducción en verso castelán de *Poemas y Fantasías de Enrique Heine*, Madrid, Librería de los Sucesores de Hernando, Biblioteca Clásica, LXI.
- Icaza, Francisco A. de (setembro 1922): “Heine y sus traductores al castellano”, *Nosotros*, Ano XVI, pp. 123-136.
- Legal, 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, pp. 73-85.
- Leopardi, Giacomo (1993): *Canti*, a cura di Niccolò Gallo e Cesare Garboli, Torino, Einaudi Tascabili.
- Levy, Josette (1958): “Emilia Pardo Bazán y el regionalismo gallego”, *Boletín de la Real Academia Gallega* 28/327-332, pp. 59-79.

- Llorens, Vicente (1980): *El romanticismo español*, Madrid, Fundación de Juan March / Editorial Castalia.
- Llorente, Teodoro (1885a): "Prólogo", *Poesías de Heine. Libro de los Cantares*, Barcelona, Biblioteca «Arte y Letras», VII-LIII.
- _____ (1885b): *Libret de versos*, Valencia, Teodor Llorente y C.^a, Editors.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino (1942): "Lord Byron", *Estudios y Discursos de Crítica Histórica y Literaria*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, tomo V, pp. 369-381.
- _____ (1942): "Enrique Heine. Traducción de J. Herrero", *Estudios y Discursos de Crítica Histórica y Literaria*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, tomo V, pp. 407-411.
- _____ (1942): "Enrique Heine por J. A. Bonalde", *Estudios y Discursos de Crítica Histórica y Literaria*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, tomo V, pp. 413-416.
- _____ (1982): *Epistolario*, Madrid, Fundación Universitaria Española, tomo I.
- _____ (1983): *Epistolario*, Madrid, Fundación Universitaria Española, tomo IV.
- _____ (1983): *Epistolario*, Madrid, Fundación Universitaria Española, tomo V.
- _____ (1983): *Epistolario*, Madrid, Fundación Universitaria Española, tomo VI.
- _____ (1984): *Epistolario*, Madrid, Fundación Universitaria Española, tomo VII.
- Montégut, Émile (15-5-1884): "Esquisses littéraires. Henri Heine. I. Années de jeunesse.— Poésies lyriques", *Revue des Deux Mondes*, pp. 241-277.
- Montero Padilla, José (1953): "La Pardo Bazán, poetisa", *Revista de Literatura*, III, pp. 363-383.
- Murguía, Manuel (1989): *Historia de Galicia*, Coruña, Librería de Don Eugenio Carré, tomo II.
- Nerval, Gérard de (1989): *Œuvres complètes I*, France, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Pageard, Robert (1990): *Bécquer: leyenda y realidad*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Pardo Bazán, Emilia (29-11-1876): "El único amigo de Byron", *El Heraldo Gallego*, pp. 335-336.
- _____ (2-12-1876): "El único amigo de Byron", *El Heraldo Gallego*, pp. 343-344.

- _____ (15-1-1877): “El Norte y la Balada”, *El Heraldo Gallego*, pp. 6-7. Con posterioridade este mesmo estudo publicouse en *El Eco de Galicia* (16-7-1878): 5.
- _____ (17-8-1877): “Bocetos al lápiz rosa. El oficio de poeta”, *El Heraldo Gallego*, pp. 101-103.
- _____ (5-10-1877): “Estudios históricos. Las civilizaciones muertas”, *El Heraldo Gallego*, pp. 133-134; (10-10-1874), pp. 141-143.
- _____ (29-11-1877): “Estudios literarios. Pastor Diaz [sic]”, *El Heraldo Gallego*, pp. 213-215. Reeditado en *El Eco de Galicia* (24-6-1878): 1-4.
- _____ (10-3-1878): “Baladas gallegas de Eduardo Pondal libremente traducidas”, *El Heraldo Gallego*, páx. 109.
- _____ (25-3-1880): “Canto a Zorrilla”, *Revista de Galicia*, pp. 33-36. Este mesmo poema publicouse no *Diario de Lugo* (5-7-1883): 2-3.
- _____ (4-1-1909): *La Ilustración Artística*, nº 1410, páx. 26.
- _____ (1945): “De Doña Emilia Pardo Bazán a Don Teodoro Llorente.– Cartas de una mujer que escribía como un hombre”, *La Estafeta Literaria*, núm. 21, páx. 3.
- _____ (1973): *Emilia Pardo Bazán. Obras Completas*, edición de Federico Carlos Sáinz de Robles, Madrid, Aguilar, tomo I.
- _____ (1973): “La poesía regional gallega”, *Emilia Pardo Bazán. Obras Completas*, edición de Harry L. Kirby, Madrid, Aguilar, tomo III, pp. 671-689.
- _____ (1973): “Fortuna española de Heine”, *Emilia Pardo Bazán. Obras Completas*, edición de Harry L. Kirby, Madrid, Aguilar, tomo III, pp. 689-698.
- _____ (1973): “Apuntes autobiográficos”, *Emilia Pardo Bazán. Obras Completas*, edición de Harry L. Kirby, Madrid, Aguilar, tomo III, pp. 698-732.
- _____ (1973): “Zorrilla”, *Emilia Pardo Bazán. Obras Completas*, edición de Harry L. Kirby, Madrid, Aguilar, tomo III, pp. 1464-1483.
- _____ (1973): “Teodoro Llorente”, *Emilia Pardo Bazán. Obras Completas*, edición de Harry L. Kirby, Madrid, Aguilar, tomo III, pp. 1487-1490.
- _____ (1984): *De mi tierra*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia.
- _____ (1999): *Obras Completas, I (Novelas)*, edición e prólogo de Darío Villanueva & José Manuel González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro.
- _____ (1999): *Obras Completas, II (Novelas)*, edición e prólogo de Darío Villanueva & José Manuel González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro.
- Pastor Díaz, Nicomedes (5-3-1878): “A la luna”, *El Heraldo Gallego*, pp. 101-103.
- _____ (5-3-1879): “La Sirena del Norte”, *El Heraldo Gallego*, pp. 59-61.

- _____ (1970): *(Poesías) Adolescencia-Juventud-Madurez. (Novela) De Villahermosa a la China y Apéndice y Cartas*, edición de José María Castro y Calvo, Madrid, Atlas Ediciones.
- Peers, E. Allison (1973): *Historia del movimiento romántico español*, Madrid, Gredos, tomo I.
- Pereira, A. J. (19-8-1876): “De H. Heine”, *El Heraldo Gallego*, pág. 115.
- _____ (25-8-1880): “Pensamiento de A. de Musset”, *Revista de Galicia*, pág. 260.
- Pérez Bonalde, J. A. (1947): *Poesías y traducciones (recopilación)*, Caracas, Ediciones del Ministerio de Educación Nacional, nº 20.
- Placer Bouzo, Camilo (16-8-1876): “A fonte seca”, *El Heraldo Gallego*, pp. 106-107.
- Pondal, Eduardo (31-12-1879): “Balada”, *El Heraldo Gallego*, pág. 520.
- _____ (1995): *Poesía galega completa I. Queixumes dos pinos*, edición de Manuel Ferreiro, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco.
- Pujals Gesalí, Esteban (1972): *Espronceda y Lord Byron*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- _____ (1982): *Lord Byron en España y otros temas byronianos*, Madrid, Alhambra.
- Querol, Vicente W. (1981): *Obras de Don Vicente W. Querol. Rimas*, prólogo de Teodoro Llorente, Madrid, Imprenta y Fundición de M. Tello.
- [Redacción] (15-3-1877): “Idioma gallego”, *El Heraldo Gallego*, pp. 29-30.
- [Redacción] (3-3-1895): “Movimiento regionalista en Galicia”, *El Condado de Ortigueira*, pp. 1-2.
- Rodríguez Chaves, Ángel (17-8-1878): “Cantares”, *Semanario del Faro de Vigo*, pág. 1.
- _____ (5-5-1879): “Muerte de Lord Byron”, *El Heraldo Gallego*, pp. 145-147.
- 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, pp. 71-89.
- _____ (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, pp. 167-176.
- _____ (2007): “Estudio de algunas influencias visibles en la producción poética de Emilia Pardo Bazán”, *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, núm. 5, pp. 207-240.

- Sand, George (1971): *Œuvres autobiographiques*, texte établi, présenté et annoté par Georges Lubin, France, Gallimard.
- Sanz, Eulogio Florentino (2-3-1856): “Traducción [sic] de Göethe”, *Semanario Pintoresco Español*, pág. 72.
- _____ (15-5-1857): “Poesía alemana. Canciones de Enrique Heine”, *El Museo Universal*, pp. 66-67.
- Saralegui y Medina, Leandro (07-1888): “El regionalismo en Galicia”, *Galicia. Revista regional*, pp. 289-296.
- Shoemaker, William H. (1972): *Los artículos de Galdós en «La Nación»*, Madrid, Ínsula.
- Sinovás Maté, Juliana (1999): *Emilia Pardo Bazán: la obra periodística completa en “La Nación” de Buenos Aires (1879-1921)*, I, A Coruña, Deputación Provincial, pp. 585-586.
- Sotelo Vázquez, Marisa (01-2000): “Emilia Pardo Bazán y la lengua catalana”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 595, pp. 51-64.
- _____ (2007): “Las publicaciones de Emilia Pardo Bazán en *El Heraldo Gallego*: La forja de su personalidad literaria”, en José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín e Ermitas Penas Varela (eds.): *Emilia Pardo Bazán: El Periodismo*, A Coruña, Real Academia Galega, pp. 203-231.
- Southey, Robert (1880): *Joan of Arc. Ballads, Lyrics and Minor Poems*, London, George Routledge and Sons.
- Sprague, Paula A. (2009): “*El Europeo*” (*Barcelona, 1823-1824*). *Prensa, Modernidad y Universalismo*, Vervuert, Iberoamericana.
- Torres, David (1977): “Veinte cartas inéditas de Emilia Pardo Bazán a José Yxart”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo* LII, pp. 383-409.
- Valera, Juan (1960): “*Manfredo* (Poema dramático de lord Byron, traducido por José Alcalá Galiano y Fernández de las Peñas)”, *Obras completas*, estudio preliminar de Luis Araújo Costa, Madrid, Aguilar, tomo II, pp. 267-270.
- _____ (1961): “La poesía lírica y épica en la España del siglo XIX”, *Obras completas*, estudio preliminar de Luis Araújo Costa, Madrid, Aguilar, tomo II, pp. 1181-1249.
- _____ (1968): “Paráfrasis y traducciones”, *Obras completas*, estudio preliminar de Luis Araújo Costa, Madrid, Aguilar, tomo I, pp. 1467-1490.
- _____ (2004): *Correspondencia. Volumen III (Años 1876-1883)*, edición de Leonardo Romero Tobar, Madrid, Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, Editorial Castalia.

- _____ (2005): *Correspondencia. Volumen IV (Años 1884-1887)*, edición de Leonardo Romero Tobar, Madrid, Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, Editorial Castalia.

- Vesteiro Torres, Teodosio (10-11-1879): "A Isabel (Traducido de Lord Byron)", *El Heraldo Gallego*, pp. 441-442.

- Vigny, Alfred de (1986): *Œuvres complètes*, texte présenté, établi et annoté par François Germain et André Jarry, France, Gallimard.

Fisonomía de Marineda en un olvidado artículo de Emilia Pardo Bazán (1878)*

José Manuel González Herrán

(UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA)

RESUMEN

Entre octubre de 1875 y octubre de 1880, Emilia Pardo Bazán publicó en *El Heraldo Gallego. Semanario de Ciencias, Artes y Literatura*, que dirigía en Ourense Valentín Lamas Carvajal, más de cuarenta colaboraciones: poemas originales y traducidos, estudios históricos, reseñas críticas, ensayos de historia literaria, artículos de costumbres, crónicas..., en su mayor parte olvidados, y algunos merecedores de rescate. Así se hace aquí con “Galicia y sus capitales (Fisonomías cívicas). I. La Coruña”, interesantísimo testimonio de cómo era entonces su ciudad natal: los barrios y sus gentes, el comercio y la industria locales, las consideraciones de índole histórico-artística, a propósito de los principales monumentos de la ciudad, principalmente su Torre de Hércules. Se trata, además, de un artículo de especial valor textual, como versión previa del titulado “Marineda”, en *De mi tierra* (1888).

PALABRAS CLAVE: Emilia Pardo Bazán, Periodismo, A Coruña.

ABSTRACT

Between October 1875 and October 1880, Emilia Pardo Bazán published in *El Heraldo Gallego. Semanario de Ciencias, Artes y Literatura*, that was directed by Valentín Lamas Carvajal in Ourense, more than forty contributions such as original and translated poems, historical studies, reviews, essays about literary history, articles about customs, chronicles,... most of them forgotten and some of them deserving to be rescued. That is the way in which it was done in “Galicia y sus capitales (Fisonomías cívicas). I. La Coruña”, a very interesting proof of how her city was at that moment: the neighbourhoods and the people, the local trade and industry, the different historical and artistic considerations in relation to the main monuments of the city, especially her “Torre de Hércules”. It is also an article with a powerful textual value, as a previous version of the one entitled “Marineda” in *De mi tierra* (1888).

KEY WORDS: Emilia Pardo Bazán, Journalism, A Coruña.

* Este trabajo forma parte del proyecto de investigación *Ediciones y estudios críticos sobre la obra literaria de Emilia Pardo Bazán* (Referencia: HUM2007-65117), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, que dirijo en la Universidad de Santiago de Compostela.

Como es sabido (Clemessy 1972: 729-762; Freire López 2003: 119-122 y 2005), tras esporádicas colaboraciones en algunos periódicos de Galicia (*El Progreso*, de Pontevedra; *El Almanaque de Galicia*, de Lugo; *Revista Galaica*, de A Coruña), la joven Emilia se inicia como redactora habitual en *El Heraldito Gallego. Semanario de Ciencias, Artes y Literatura*, que dirigía en Ourense Valentín Lamas Carvajal. Entre octubre de 1875 y octubre de 1880, su firma aparece en más de cuarenta ocasiones, con poemas (originales y traducidos), estudios históricos, reseñas críticas, ensayos de historia literaria, artículos de costumbres, crónicas (Sotelo Vázquez 2007): variedad genérica que cabría interpretar como muestra de una vocación literaria aún no definida, pero que acaso sea más bien indicio temprano de la universal curiosidad que caracterizará su producción.

Entre los géneros que la joven autora comienza a explorar en estos años está la literatura de viajes, a la que dedica su primer escrito extenso, aún inédito (González Herrán 1999), y que, pasando el tiempo, constituirá una de las vetas más interesantes de su amplia producción (Freire López 1999; González Herrán 2000). A esta modalidad pertenece –aunque no lo parezca– el ensayo que aquí rescato: como he escrito en otra ocasión, “a propósito dalgúns textos xuvenís (...), referidos á cidade natal da nosa escritora, ou a outros lugares do seu país galego, cabería formula-la cuestión de se deben considerarse «escritos de viaxes» aqueles que se ocupan do contorno propio do autor; aínda que non o coñeza como viaxeiro, senón como residente ou nativo, a maneira que ten de mostralo ou describilo non se diferencia moito da propia daquel xénero: son guías de forasteiros cuns obxectivos que hoxe cualificaríamos de turísticos” (González Herrán 2000: 39-40).

“Galicia y sus capitales. (Fisonomías cívicas). La Coruña” es una serie de cinco entregas, aparecidas entre diciembre de 1878 y enero de 1879 en el citado semanario ourensano. A pesar de lo que anuncia su título –y confirma el párrafo inicial–, no nos consta que esa serie de “fisonomías cívicas” continuase (ni en esta ni en otra publicación periódica) con las dedicadas a los demás capitales gallegas; ni menos que alcanzase a escribir el libro que ahí demanda (“El que con exactitud e inteligencia estudie las poblaciones gallegas, podrá componer un libro útil cuanto sabroso; libro cuya dificultad y mérito superarán al de las muchas obras ya escritas acerca de París, Londres y demás grandes centros del mundo civilizado”). Con todo, resultan evidentes las pretensiones científicas, ya sugeridas por el término *fisonomías*, de este estudio, que pretende –nada menos– que “escudriñar a fondo su verdadero carácter, sus elementos morales, su espíritu”.

Parece indudable el interés de estos artículos. Ante todo, por su testimonio de cómo era entonces la capital coruñesa: la autora nos ofrece un panorama –entre urbanístico y sociológico– de su ciudad natal, cuyos barrios y clases describe con detalle: la situación del comercio y la industria locales, las deficientes comunicaciones, la queja por el atraso del país; y como en toda *guía turística*, encontramos las inevitables referencias de índole histórico-artística, a propósito de los principales monumentos de la ciudad, en especial su Torre de Hércules; sin que falten las comparaciones alusivas y referencias a lo que conoce por sus viajes al extranjero: la *concha* de su bahía “recuerda a la perspectiva de Nápoles”, el tráfico de su puerto comercial, el de Trieste, “la ciudad que he visto [en su viaje de 1873] más semejante a esta en que nació”; y al comentar “la calidad y perfección de la manufactura e industria coruñesa” rememora lo que vio en la Exposición Universal de Viena (en aquel mismo viaje).

Pero, además, esta serie tiene un especial valor de índole textual, por su relación con “Marineda”, artículo recogido en *De mi tierra* (1888) y del que sin duda es una primera versión. En efecto, como he señalado en otra ocasión, su base está en “aquel longo traballo de 1878-1879 dedicado á súa cidade natal –co novo nome que para ela acuñara–, pero moi reelaborado. Á parte dos importantes cambios e sucesos acaecidos neses dez anos (entre eles, a chegada do ferrocarril), a comparación entre ámbolos textos manifesta a maduración da arte literaria da súa autora; quen, por outra banda, a estas alturas recreara esa paisaxe urbana e social nalgúns contos e na súa novela *La Tribuna* (1883)” (González Herrán 2000: 48). Pero en todo aquello que “Marineda” dedica a la organización urbanística y social de la ciudad, su historia, comercio, industria, monumentos, costumbres, la deuda con el trabajo de diez años antes resulta evidente: de él “proceden datos, ideas e parágrafos reproducidos con escasas modificacións: cómo era o Barrio da Pescadería segundo o testemuño dunha vella mendiga, a lufada que adoito azouta a cidade, os pestilentes cheirumes, a comparación co porto de Trieste ou cos monumentos de Compostela. A semellanza acentúase nas últimas páxinas (a Torre de Hércules, a xesta de María Pita, os burros de aluguer, os días de mercado...), que reproducen case sen cambios as dúas últimas entregas de *El Heraldo Gallego*” (González Herrán 2000: 48).

Por todo ello parece justificado el rescate de estos artículos (casi olvidados, pues nunca se han reimpresso desde su primera aparición, hace más de 130 años), que reproduzco sin otras modificaciones que las imprescindibles para corregir alguna errata o para adaptar su puntuación y ortografía a

las actualmente vigentes. Las notas que añado son de índole textual (para señalar y corregir erratas o errores ortográficos), léxica (para explicar o traducir ciertos términos), literaria (para identificar algunas alusiones o citas), y específicamente pardobazanianana (para señalar correspondencias con otros textos suyos; en particular, con el artículo “Marineda”). Dejo para un buen conocedor de la historia local coruñesa (urbanismo, arte, industria, sociología, fiestas, costumbres, lugares, tipos...) la tarea de anotar y comentar las curiosas noticias e informaciones que sobre su ciudad natal ofrece la autora.

Concluyo agradeciendo a Cristina Patiño Eirín, su inapreciable ayuda en la transcripción y anotación de estos artículos; y a Marisa Sotelo Vázquez, que desde hace tiempo prepara la recuperación y estudio de todos los artículos de Pardo Bazán publicados en *El Heraldo Gallego*, además de algunas útiles informaciones, su generosa actitud al aceptar que yo publique aquí esta primicia.



El Heraldo Gallego, 5 novembro [sic], 1878.
 Biblioteca da Real Academia Galega.

BIBLIOGRAFÍA

- Clemessy, N. (1973): *Emilia Pardo Bazán, romancière (La critique, la théorie, la pratique)*, Paris, Centre de Recherches Hispaniques; trad.: *Emilia Pardo Bazán como novelista* (1982), Madrid, Fundación Universitaria Española, 1982.
- Freire, A. M^a (1999): “Los libros de viajes de Emilia Pardo Bazán: el hallazgo del género en la crónica periodística”, en S. García Castañeda (ed.): *Actas del Simposio Internacional de Literatura de Viajes. El Viejo Mundo y el Nuevo*, Madrid, Castalia, pp. 203-242.
- _____ (2003): “La obra periodística de Emilia Pardo Bazán”, en A. M^a Freire (ed.): *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, pp. 116-132.
- _____ (2005): “Emilia Pardo Bazán: Periodismo y literatura en la prensa: Estado de la cuestión”, en J. M. González Herrán, C. Patiño Eirín y E. Penas Varela (eds.): *Actas del Simposio “Emilia Pardo Bazán: estado de la cuestión”*, A Coruña, Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, pp. 15-32.
- González Herrán, J. M. (1999): “Un inédito de Emilia Pardo Bazán: *Apuntes de un viaje. De España a Ginebra* (1873)”, en S. García Castañeda (ed.): *Actas del Simposio Internacional de Literatura de Viajes. El Viejo Mundo y el Nuevo*, Madrid, Castalia, pp. 177-187.
- _____ (maio 2000): “Andanzas e visións de dona Emilia (A literatura de viaxes de Pardo Bazán)”, *Revista Galega do Ensino*, nº 27, pp. 37-62.
- Pardo Bazán, E. (1888): “Marineda”, en *De mi tierra*, A Coruña, Tip. Casa de la Misericordia; citamos por la reedición en Vigo, Edicións Xerais de Galicia, 1984, pp. 265-287.
- Sotelo Vázquez, M. (2007): “Las publicaciones de Emilia Pardo Bazán en *El Heraldo Gallego*: la forja de su personalidad literaria”, en J. M. González Herrán, C. Patiño Eirín y E. Penas Varela (eds.): *Emilia Pardo Bazán: “El periodismo”*. Actas del III Simposio, A Coruña, Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, pp. 203-231.



Antigo palacio no Parrote, A Coruña. En *Vida Gallega*, núm. 39, 1912.
Biblioteca da Real Academia Galega

GALICIA Y SUS CAPITALES

(Fisonomías cívicas)

*Neque flere, neque ridere, sed intelligere*¹

I

LA CORUÑA

por

Emilia Pardo Bazán

El que con exactitud e inteligencia estudie las poblaciones gallegas, podrá componer un libro útil cuanto sabroso: libro cuya dificultad y mérito superarán al de las muchas obras ya escritas acerca de París, Londres y demás grandes centros del mundo civilizado, como los viajes de descubrimientos por desconocidas comarcas vencen con interés y gloria a los hechos a través de regiones cruzadas de ferrocarriles y recorridas de viandantes. Hago esta reflexión, no para mí misma, que harto me sé lo que voy diciendo, sino para excitar a quien posea, en mayor grado que yo, libertad, diligencia, erudición y tiempo, a que consagre todo ello a un estudio que promete, en cambio del trabajo y paciencias invertidos, no escaso deleite y enseñanza.

Apenas me ha sido dado percibir más que la fisonomía de las principales ciudades de Galicia, nunca escudriñar a fondo su verdadero carácter, sus elementos morales, su espíritu. De suerte que lo que veo, cuando pienso en alguna, es lo que se ofrece al sentido: el contorno y el color. Cambia este tanto en todas ellas, que ya por sí solo les imprime el sello de una individualidad marcada y poderosa; a lo cual contribuye la rica diferenciación de nuestra naturaleza, y los matices de un clima benigno en general pero en particular muy vario y distinto.

Acaso entre todas las ciudades gallegas sea la Coruña² la más difícil de conocer y estudiar interiormente. Fórmanla una multitud de las que hoy se nombran

¹ Cita –incorrecta– del *Tratado político*, de Baruch Spinoza (1632-1677): “non ridere, non lugere, neque detestari, sed intelligere [“no reírse, no lamentarse, no maldecir, sino comprender”].

² A lo largo de todo el texto, Pardo Bazán escribe así (el artículo femenino, con minúscula) el nombre de su ciudad natal. Excepcionalmente –acaso por errata, explicable por la pronunciación gallega del tipógrafo orensano– un par de veces aparece la grafía ‘Curuña’.

capas sociales, enteramente heterogéneas; yuxtapuestas, pero nunca fundidas ni armonizadas. La gente de extramuros Santa Lucía, Garás, no se parecen en lo más mínimo a los barrios centrales, comprendidos en la *Pescadería*: a su vez estos no se asemejan a lo que por antonomasia viene llamándose *Ciudad*³. Son tres pueblos moralmente separados, y casi celosillos y malquistos los unos de los otros. Descompongámoslos, para analizarlos en sus factores primos.

Los barrios extramuros se tienden como una prolongada cola de cometa cuyo término no se distingue, y se desparraman por la campiña dejando flotar aquí y acullá caprichosas hebras de caserío, con huertas de cultivo primoroso. Naturalmente, el elemento campesino domina, pero va batiéndose en retirada para dejar sitio al obrero, que se apiña en torno a las fábricas, y habita lo más lejos posible del corazón de la ciudad, donde los alquileres son relativamente exorbitantes. Al caer de la noche, de vuelta de un largo paseo, he visto con frecuencia legiones de operarias de la fábrica de tabacos, que asidas a la usanza del país, por lo dedos meñiques, y cantando unas veces melancólicas tonadas populares, y otras veces coplillas de sabor fuerte, se encaminaban a sus lejanos albergues, a media legua de distancia.

En cuanto a la *Pescadería*, compónela un elemento ya transformado, que es el que su nombre indica: el marinero. Una vieja mendiga que yo conozco, y cuya edad subirá poco de los noventa, recuerda haber visto la calle de San Andrés, compuesta exclusivamente de casas terrazas de un solo piso, viviendas de pescadores⁴. La piadosa y devota capilla de San Andrés tan venerada aún hoy, da testimonio de la época en que la gente de mar se agrupaba en aquella zona. En el día es la calle de San Andrés la segunda en importancia con que cuenta la Coruña: tienen sus casa numerosos pisos, más quizá de lo que quisieran las piernas de sus habitantes y el comercio y los almacenes cubren con escaparates mejor o peor surtidos el lugar donde ayer colgarían las redes y aparejos. La ola invasora de la industria barrió los primitivos moradores, o acaso fueron estos dejando la bronca y azarosa existencia marítima, por una granjería y labor más apacible. En esta gran familia industrial pueden también notarse tres especies perfectamente definidas: las de los meros operarios, oficiales o dependientes,

³ Es decir, la *Ciudad Vieja*.

⁴ En “*Marineda*” reutiliza ese párrafo: “El Barrio de Abajo, o sea la *Pescadería*, fue, como lo indica su nombre, hijo del mar. Una vieja mendiga que conocí y cuya edad subía algo de los noventa, recordaba haber visto la calle, hoy segunda en importancia de *Marineda*, compuesta exclusivamente de casas terrazas de un solo piso, viviendas de pescadores”.

que están en potencia propincua de ascender, cuando menos se precaven⁵, al grado superior; la de los patrones de taller o dueños de tienda abierta; y la de los negociantes en amplia escala, propietarios de manufacturas⁶, lanzados ya en el mar proceloso de las arriesgadas especulaciones.

Por lo que respecta a la Ciudad, créese generalmente que en su recinto se encierran casas solariegas, pertenecientes a familias señaladas en la historia y blasón gallego: mas en verdad que, de estas son contadísimas las que existen, pudiendo citarse como único notable el solar de los Camarasas, hoy Instituto de segunda enseñanza. Está la Ciudad, en rigor, dividida entre dos elementos, o casi diremos tres: la Audiencia, el Cabildo y la Capitanía general. Los dos últimos son restringidos y escasos necesariamente; el primero cuantiosísimo y dominante. Asomándose a una ventana cualquiera de las que caen a las sosegadas calles y plazuelas de la Ciudad, se ve la turba de mancebillos curiales ir y venir como afanosas abejas, llevando bajo el brazo mazos de expedientes y procesos, que suelen deponer para reñir entre sí a mojicón limpio o guijarro pelado.

Seguramente debe la Ciudad su fama de hidalga y linajuda al aspecto peculiar que le imprimen los tres indicados elementos. Supóngase cualquiera unas calles cuasi solitarias, en las que la yerba asoma tímidamente sus penachos verdes y en que se proyecta la sombra de grandes edificios y vetustas casas, irregulares en su construcción, pero desahogadas y huérfanas de todo asomo de movimiento comercial. Por tales lugares, no menos silenciosos que el *mustio collado* del poeta⁷, transita algún sacerdote, de graves y plegados manteos, algún abogado, cuyo semblante puso descolorido la asiduidad al bufete, y como relámpago de color y luz, algún oficial de brillante y charro uniforme. Todo lo cual no hay duda, respira e infunde cierta solemnidad y decoro, semejante a la impresión que causan los vastos claustros, las grandes galerías de retratos de familia, los salones desamueblados en que cada sonido retumba con eco singular y profundo. No sé dar idea más clara del efecto que produce la ciudad⁸.

⁵ Corrijo la errata (o error ortográfico): precaben.

⁶ Corrijo la errata: manufacturas.

⁷ “Estos, Fabio, ¡ay dolor!, que ves ahora / campos de soledad, mustio collado...”: versos de la canción “A las ruinas de Itálica”, de Rodrigo Caro (1573-1647).

⁸ *El Heraldo Gallego* / Tomo VI, num. 54 / Revista literaria. *Director propietario*: Valentín L. Carvajal. Administración, Lepanto 18. ORENSE.- Jueves 5 de noviembre [sic, por ‘Diciembre’] de 1878. / Año V, n° 292, pp. 425-427.



A Mariña, A Coruña. En *Vida Gallega*, núm. 39, 1912.
Biblioteca da Real Academia Galega.



Rúa Panadeiras, A Coruña. En *Vida Gallega*, núm. 39, 1912.
Biblioteca da Real Academia Galega.

GALICIA Y SUS CAPITALES

(Fisonomías cívicas)

I

LA CORUÑA

por

Emilia Pardo Bazán

(Continuación)

Así es que los domingos a la tarde, cuando un grupo de risueñas muchachas artesanas que corretean libres y gozosas como pájaros escapados de la jaula, se proponen en vez de coger conchas en Riazor o gustar agua fresquísimas en el cerro de Santa Margarita⁹, pasearse a través de la Ciudad, que les brinda el recogimiento de sus misteriosas iglesias, y el recreo de su jardín melancólico, colgado sobre las olas bramadoras, flanqueado¹⁰ por un hospital y un cuartel, y ornado con un sepulcro¹¹, cuando tal se proponen, digo, son de oír¹² sus exclamaciones de pena y lástima hacia los habitantes de lo que ellas creen una calificada Tebaida, una Trapa¹³ verdadera. Dieran ellas el salario de la semana y *aínda mais*¹⁴ su moño más lindo, por no verse en semejante desierto cautivas. ¡Pobres criaturas! No hay en la ciudad, ciertamente, el bullicio que apetecen los pocos años; pero ¡ay! la tumba no cuenta las visitas¹⁵ que recibe, y que le envían la insalubridad, la aglomeración, la miseria de los barrios industriales. En la ciudad, el terreno disponible abunda mucho más que en la Pescadería: los alquileres por efecto de la menor demanda, son harto módicos, y el aire, el aire vital, el aire que mantiene y consuela, no falta en las moradas pobres.

⁹ Cfr. en “Marineda”: “Entusiasmábame [de niña] coger conchas en la playa de Riazor; beber agua fresquísimas en el cerro de Santa Margarita” (271).

¹⁰ Corrijo la errata: flanqueados.

¹¹ El sepulcro de Sir John Moore. Cfr. en “Marineda”: “el melancólico *square* de mi barrio, desnudo de vegetación, dominando las olas bramadoras, flanqueado por un hospital y un cuartel, y adornado con un sepulcro” (271).

¹² Corrijo el uso de las comas: cuando tal se proponen, digo son de oír.

¹³ En La Tebaida, región desértica del alto Egipto, proliferaron en los primeros siglos de la Cristiandad los ermitaños y anacoretas. La Trapa es una orden monástica, surgida como una derivación del Císter, y que sigue estrictamente la regla de San Benito.

¹⁴ ‘aún más’.

¹⁵ Corrijo la errata: víctimas.

El otro aire, el que sopla, hostiga y desespera: el que arrebató sombreros, vuelve paraguas y arranca tejados, es el huésped más asiduo e impertinente de la Coruña. Un maligno Eolo, enemigo¹⁶ sin duda de los primitivos brigantes¹⁷, sentó sus reales en los puntos más concurridos de la población, y días hay en que se requiere cierto ánimo y energía para cruzar las boca-calles. Por más que con las obras del malecón, diques y embarcaderos, el mar se ha retirado, yéndose a cobrar en alguna lejana costa el terreno que le robó la Coruña, sigue el viento azotando con furia la ciudad y haciendo retemblar y crujir desapaciblemente los cristales de sus millares de galerías¹⁸.

No hay otra tacha que poner al clima de la Coruña, sino tan destemplado y terco viento: por lo demás, ni es en extremo lluvioso, ni frío en demasía, ni con exceso caliente. Carece el celaje del azul intenso y profundo que ostenta en el mediodía de España, pero es claro y vivo, un tanto crudo y descarnado en los tonos de la luz, que a poco que la refracte una tapia o pavimento, se torna implacable. Graciosa es y gentil en su forma la península coruñesa, contorneada en suaves auras, en elegante concha por la parte que mira al puerto y bahía; concha cuyo diseño recuerda la perspectiva de Nápoles. De noche, la Coruña gana extraordinariamente. Apaciguado el tráfico del comercio, que suele señalar con regueros de almazarrón y saturar con efluvios de aguardiente de caña las calles mejores; encendido el excelente y brillante gas, calmado y manso el viento y serena la bahía, que copia en sus ondas trémulas las luces prolongándolas en múltiples rieles, reviste la Coruña la poesía inimitable de las medias tintas del

¹⁶ Corrijo la errata: enemigos.

¹⁷ Es decir, “brigantinos” (‘propio de La Coruña o relativo a ella’, según el *DRAE*), a partir de *Brigantium*, nombre antiguo de la capital.

¹⁸ También en “Marineda” alude al furioso viento coruñés: “Marineda, en mi niñez, era un navío en cuyos cordajes y arboladura no cesaba de engolfarse, de silbar, de rugir, la furiosa ventolera. Había sitios por donde era absolutamente imposible transitar en horas y días dados: boquetes donde el hálito de un millar de gigantes barría al incauto que en ellos se aventuraba. El mar, loco de espanto, escupía los barcos a la costa; volaban chimeneas y aun tejados enteros; hasta se cuenta que voló un procurador, quedando medio hecho tortilla. Hoy, con las nuevas edificaciones y las obras del puerto, los vendavales han disminuido y se goza de cierta seguridad relativa, no estando comprendidos en ellos los paraguas, sombreros, manteos, sayas y otras prendas difíciles de manejar cuando sopla Eolo” (272).

alejamiento, de la sombra. Lo propio noté en Trieste¹⁹, la ciudad que he visto más semejante a esta en que nací. Comercial asimismo, no es Trieste de día sino un vaivén molesto y enfadoso de toneles, de carro-matos, de cargadores que trasladan fardos, de marineros holandeses con ancha pipa de barro en la boca, de israelitas sórdidamente vestidos, que negocian con actividad febril. El polvo se arremolina en las calles, huele a añil, a cacao, a petróleo; el sol quema, y la ruda brisa marina fatiga el rostro. Pero apenas resplandecen las estrellas en el cielo oscuro, dijérase que benéfica maga roza con su varita la frente de la ciudad laboriosa, volviéndola de cenicienta tiznada en princesa cubierta de galas y atavíos.

Entonces se balancea y recorta airosa en la atmósfera, ya tranquila, la esbelta arboladura de los buques surtos en el puerto, y se columpia el farol de colores varios que pende de la verga de mesana; en los escaparates centellea la bisutería y se despliegan²⁰ las sedas ricas, ilumínanse las fachadas de los teatros, y las triestinas, mitad italianas y mitad austriacas, salen a gozar del frescor de la benigna noche²¹.

(Continuará)

¹⁹ Cfr. lo que escribe al respecto en sus *Apuntes de un viaje. De España a Ginebra*, a su paso por Trieste, en la primavera de 1873: “Es Trieste, a lo que he podido juzgar entrando, una ciudad muy poco interesante para el artista; no hay allí ni una sola de esas viejas piedras que tanto me gustan y por las cuales se andan a veces filosóficamente muchas leguas. Trieste es un comerciante; como puerto franco, hace el tráfico en grande y con fe; su muelle polvoroso está a todas horas erizado de grandes carros de transporte, de carretas, de pipas, fardos, enormes sacos líos de cuerdas. El lado pintoresco de todo este caos (preciso es encontrar alguno, a semejanza de las abejas que hacen dulce miel de las más nocivas flores) es sin duda alguna el aspecto cosmopolita que a él debe Trieste. Griegos de largos cabellos negros y rizados, de puro y noble tipo, con la graciosa chaquetilla y su falda blanca menudamente plegada, alternan con graves armenios y sagaces judíos, de volteriana fisonomía. Pero ni los griegos ni los armenios ni los hijos de Israel tienen el poder de evitar que Trieste sea un océano de polvo, un purgatorio de calor y una prosaica ciudad”. También en “Marineda” reitera la comparación: “A semejantes horas [las de la noche], Marineda se parece bastante a Trieste” (273).

²⁰ Corrijo la errata (o error): despliegan.

²¹ *El Heraldo Gallego* / Tomo VI, num. 58 / Revista literaria. Director propietario: Valentín L. Carvajal. Administración, Lepanto 18. ORENSE.- Miércoles 25 de Diciembre de 1878. / Año V, n° 296, pp. 449-450.



Cantón Grande, A Coruña. En *Vida Gallega*, núm. 39, 1912.
Biblioteca da Real Academia Galega.



Rúa Real, A Coruña. En *Vida Gallega*, núm. 39, 1912.
Biblioteca da Real Academia Galega.

GALICIA Y SUS CAPITALES

(Fisonomías cívicas)

I

LA CORUÑA

por

Emilia Pardo Bazán

(Continuación)

Aventaja Trieste a la Coruña en que el mar, el sonoro Adriático, se ciñe y arrima de tal suerte a la población, que besa con sus olas el borde mismo del paseo en que se espacian los habitantes, y como el puerto es completo y profundo, puédense tocar con la mano desde el muelle los mástiles de las embarcaciones. En la Coruña, el majestuoso vecino, el Cantábrico gemidor, está como aislado, y los barcos de alto bordo, a razonable distancia de la orilla. Los nuevos muelles y espolón han contribuido no poco a desceñir la faja de esmeralda que circuía a la Coruña. El agua, perseguida, retrocede, no sin protestar de tiempo en tiempo reapareciendo a chorros en algún sótano o excavación. Desde los paseos públicos no se divisa el mar, y cierto que es gran lástima: percíbese en cambio su presencia por un timbre especial que tiene la vegetación de los árboles. ¡Cómo se progresa en todo, y particularmente en esto de paseos! Acuérdome yo, sin contar muchos años, del tiempo en que sólo poseía la Coruña dos paseos estrechos y míseros. Era uno el *Cantón*. Empedrado con duras losas, hería el pie menos sibarita; a la marea baja un olor fétido, el olor de las algas descompuestas por la acción del sol, mezcla de yodo y amoniaco, venía a regalar las narices de los paseantes²²: y unos bustos toscos y mal colocados, faltos siempre de narices merced a la travesura de los pilluelos, eran el único ornato que decoraba su recinto. El otro lugar de solaz se conocía por *Alameda*. Formábanle dos o tres avenidas de árboles, asaz angostas, y no nada largas, que cerraban, a la izquierda, un sombrío paredón de baluarte, a la derecha las casuchas pecosas e irregulares de la calle llamada de las

²² Cfr. en “Marineda”: “En mi niñez, recuerdo que Marineda apeataba mucho: el vaho fétido de las algas en descomposición la envolvía por todas partes. Desde que se ganó al mar el terreno del Parque, ha mejorado de ambiente” (273).

Bestias. Pues cate usted que estos dos parajes, tan mezquinos y faltos de amenidad como los pinto, eran la delicia de los coruñeses. Puntualmente se llenaban²³ cada día de la semana, a hora fija, las dos de la tarde en invierno, las seis en verano, de una concurrencia que los domingos y fiestas de guardar ascendía a multitud. Y reinaba (como rezan las descripciones oficiales) la mayor compostura y júbilo; ya nadie soñaba, ni por los cerros²⁴, en que se pudiera pasear de otra guisa y en otro sitio. Pero hete aquí que la ambición, la negra honrilla, el espíritu del siglo, lo que ustedes gusten, inspiró a la ciudad el afán de poseer un verdadero *square*²⁵ y un salón paseo real y efectivo; y fue construido ni sin grandes desembolsos y trabajos el hermoso, el vasto, el ameno parque de Méndez Núñez, desde cuya fecha, nadie pasea en la Coruña.

La anomalía existe: ¿a qué se debe? En mi concepto, a varias causas, siendo la primera la misma extensión del parque. En toda provincia el círculo de relaciones es reducido, los esparcimientos contados, y la gente toma el paseo como pretexto para tropezarse forzosamente con las personas de su trato y revistar a la vez las notabilidades de la población entera. Ahora bien, en los modernos parques, tan extensos y caprichosos en sus sendas, la concurrencia se desparrama, se divide, y ya no hay aquel darse de manos a boca con unas mismas personas diez o doce veces en hora y media. Con lo cual los paseantes de *diversión*, que forman la mayoría, desertan aburridos, y queda sólo la minoría exigua que pasea por higiene, y la infancia brincadora y regocijada. Los enormes parques del mismo Londres, maravillosos por su lozana vegetación, por su trazado inteligentísimo, suelen no ser frecuentados sino de niñas y *babies*, y la muchedumbre elegante se cita para girar en una sola estrecha avenida.

Contribuye también en la Coruña el desarrollo de la industria y comercio a que el paseo público languidezca. Durante toda la semana, la población trabaja: los domingos prosigue con trabajar y vender hasta las tres, generalmente: y la tarde la invierte según Dios le da a entender, los hombres en cafés y Casinos, las mujeres llevando a sus hijuelos a solazarse con las bandas de música, los *Tíos vivos*, y otros placeres al aire libre. La Coruña, que como hemos visto en las primeras páginas de este rápido boceto, se compone de elementos heterogéneos, tiende sin embargo a encontrar la fórmula de su unidad en el movimiento industrial y

²³ Corrijo la errata: llamaban.

²⁴ Aunque la alusión parece confusa, acaso evoque el dicho “irse por los Cerros de Úbeda”.

²⁵ Nótese el empleo del anglicismo *square* (‘plaza’), para designar un parque o paseo ajardinado.

mercantil. Mucho dista de haberla hallado todavía: decir otra cosa fuera adular y el ciudadano no debe a su patria triviales lisonjas, sino la verdad que fortifica e ilustra. En primer lugar, carecen la Coruña y Galicia de la red de ferrocarriles, que debiera enlazarlas entre sí, con Portugal y con el resto de España: y sin estas vías de circulación, el organismo comercial moderno no funciona. Harto comprendo que no es imputable a Galicia su malaventura y postergación, si bien en el reparto de las causas de su desdicha corresponde parte alícuota a las condiciones del carácter regional, pero el determinar cuál sea pide algún detenimiento, y no es de este lugar y circunstancia²⁶.

Bien es verdad que posee la Coruña la comunicación marítima; mas esta es de suyo irregular y expuesta a contingencias. La condición del comercio, de dar con una mano y recibir con otra, no puede llenarse sino tendiendo la diestra al interior y al exterior la siniestra; exportando e importando. Las fábricas locales, en particular, no viven con lo que la Coruña sola puede consumir: al extranjero dicho se está que no exportan, puesto que en lo tocante a manufactura, salvo contadísimos ramos, el extranjero es maestro y señor, no sólo de Galicia sino de España. La exportación, tiene pues que concretarse al interior únicamente. Santiago, por ejemplo, pudiera surtirse de la cristalería coruñesa si un ramal de ferro-carril facilitase las relaciones entre ambas ciudades. Pero Santiago recibe²⁷ cristal francés, inglés y aun asturiano, fácilmente, por Carril; no ha de acudir a galeras y carro-matos para llevar el de la Coruña, ni menos ha de apelar a la conducción por vía marítima, distando tan sólo ocho leguas por tierra de la capital manufacturera.

Cuanto a la calidad y perfección de la manufactura o industria coruñesa en general, fuera tan descontentadizo el que no la declarase satisfactoria y henchida de esperanzas para el porvenir, como optimista el que la calificase al presente de inmejorable. Recuerdo yo que en la Exposición de Viena²⁸, en el departamento griego, divisé entre magníficas estatuas, soberbios chapiteles, armas damasquinadas e incrustadas de oro y piedras preciosas, un vaso, un tosco vaso de turbio vidrio indigno por su grosería de posarse en la mesa más humilde. No obstante, aquel vaso representaba un valor inmenso, superior quizá al de

²⁶ Nótese esta tímida protesta respecto a la secular postergación de Galicia y sus complejas causas; asunto al que la autora dedicará, años más tarde, algunos ensayos, artículos y discursos.

²⁷ Corrijo la errata: recibo.

²⁸ Se refiere a la de 1873, que doña Emilia visitó, tras su estancia en Ginebra en la primavera de ese año.

cuantas ricas preesas le cercaban: era el primer objeto de cristal fabricado en Grecia: era el albor de la industria en una nación.

Los productos de la Coruña, que la reciente exposición ha permitido apreciar están cierto muy por encima del vaso griego, y pueden enorgullecer a un pueblo punto menos maltratado de la suerte de Botzaris. Pero en la exposición coruñesa, como en todas las de Galicia, dañó al conocimiento y estudio de la industria regional lo que podré llamar el *sistema de la coquetería*. Esmeróse cada fábrica y cada artífice en uno o varios objetos primorosos, que no les es posible ofrecer en cantidad suficiente a las exigencias del público. La fábrica de dorados, por ejemplo, exhibió muebles que no construye para la venta: *et sic de coeteris*, todo el mundo vistió ropa dominguera y extraordinaria. No cabe duda en que ciertos productos, costosos y selectos, al alcance sólo de grandes fortunas, no logran venta, al paso que el artículo común y corriente tiene asegurado despacho. Pero una vez que esto es así; una vez que la producción real y efectiva de las fábricas se limita a lo que reclama el consumo diario, las necesidades menos refinadas, antójaseme que los cuidados y la atención debían consagrarse a mejorar y embaratecer²⁹ ese artículo usual, mejor que a presentar una obra exquisita que, en resumen, no ha de reproducirse nunca ya en los talleres. Puesto que el público no encuentra ni se sirve de vaso y copas *mousseline*³⁰, el orgullo y mérito de las manufacturas consistirá en exhibir las mejores, más sólidas y económicas piezas de vidrio. Pero presumo que ha de correr largo espacio el agua del Miño y del Ebro, y del Tajo undoso³¹, antes que los españoles den a la industria el carácter práctico y serio que reclama³².

(Continuará)

²⁹ Nótese la peculiar creación léxica de la autora (que no haría fortuna, pues el término no aparece en el *DRAE*), por “abaratarse”.

³⁰ De ese término francés (a su vez, derivado de Mosul, en Iraq, donde se hacía tal tejido), procede el español “muselina” (‘tela de algodón, seda, lana, etc., fina y poco tupida’, según el *DRAE*). Por extensión, también se utiliza para denominar algún tipo de salsa o puré especialmente suave. En consecuencia, acaso se refiera a las copas destinadas a servir tales salsas.

³¹ Corrijo la errata: nudoso.

³² *El Heraldo Gallego* / Tomo VI, num. 58 / Revista literaria. *irector propietario*: Valentín L. Carvajal. Administración, Lepanto 18. ORENSE.- Martes 31 de Diciembre de 1878. / Año V, n° 297, pp. 457-459.

GALICIA Y SUS CAPITALES

(Fisonomías cívicas)

I

LA CORUÑA

por

Emilia Pardo Bazán

(Continuación)

Si en la Coruña son gaje para lo futuro las industrias que con mayor o menor impulso van desarrollándose en su seno, el comercio da en cambio testimonio vivo del cuantioso tributo que abona España a la fabricación del resto de Europa. Todo lo que se expende al menudeo, de fuera viene; y a excepción de ciertos ramos regionales, como la lencería, o nacionales como esteras, frutos pasos y azúcares, de fuera se recibe también cuanto se negocia por junto. No deja de contribuir Galicia a España con el resto de algún paño, percal, estampados, algodones, jabón y bisutería; pero incesantemente crece la facilidad de importar de Francia e Inglaterra, aumenta el número de viajeros que recorren las provincias ofreciendo muestras y tomando encargos, y los países que poseen innato el genio del tráfico y de la especulación y la ciencia de extraer monedas sin dolor, se apoderan de este aunque esquilmo, siempre fecundísimo territorio. Puede la industria española afligirse de la invasión extranjera; puede llorar su propio atraso; mas no puede, sin injusticia, quejarse a nadie ni de nadie. Si nosotros, que poseíamos el señorío de dos mundos hemos venido a menos y nos es fuerza rendir parias, en infinidad de conceptos, a naciones que nos cogieron la delantera⁽¹⁾ ¿remediaríase el mal con declaraciones ociosas? No por cierto. A despecho del sistema protector, a pesar de los subidos aranceles. Francia e

⁽¹⁾ No es posible leer sin pena el siguiente párrafo de una publicación francesa, párrafo que forma parte de un estudio acerca de la *Sección española* en la Exposición de 1878: “La agricultura de España no es aquella ingeniosa agricultura que transforma la faz de las comarcas... Harto se ve la prueba de ello en la parte de la Exposición, clasificada con el rótulo de *hortalizas y árboles frutales*. Total, catorce expositores! Y para eso, se cuentan con las hortalizas las simientes de mielga, trébol, cizaña, cáñamo, y barita! Con las frutas, la bellota, los gromos de abeto y otra vez las simientes de trébol y mielga!” Los españoles que conocemos la fertilidad del suelo, la magnificencia del clima patrio, perenne estufa en que pocas plantas dejan de hallarse como en su casa, ¿no hemos de deplorar que nuestra agricultura dé de sí tan mezquina muestra? (*Nota de la autora*).

Inglaterra hallan medios de expender artículos más nuevos, más acabados y más baratos, en general, que los españoles. No existen, pues, sino dos maneras de luchar y vencer a nuestros vecinos; o fabricar lo que ellas fabrican igualándolos en ventajas, o abandonarles ciertos terrenos (vgr. a Inglaterra la mecánica, a Francia el artículo-novedad, etc.) que les obliguemos a restituir doblado, y con sahumero³³ lo que por otro concepto nos tomaron. Asimismo han menester los españoles para que les prospere el comercio, amoldarse estrictamente a él. Yo no sé si es que hemos nacido holgazanes o caballeros; ignoro si lo hacemos de puro hidalgos o de puro montaraces; pero sé que los españoles no conocemos la aguja de marear para esto de venta y cambio. El tendero español singularmente el de provincia y pueblo, gusta de estarse muy sosegadamente en su trastienda leyendo el artículo de fondo de algún periódico político, en zapatillas y mangas de camisa si el calor es recio³⁴.

Acoge el marchante con bronca sequedad que al fin y a cabo viene a turbar su dulce calma: saca el género como si sacara las telas del corazón³⁵: no sufre que pongan la menor tacha a la mercancía y se impacienta, descomide y alborota a poco que el comprador la tase baja. ¡Condición por cierto bien diversa de la de aquellos fenicios y cartagineses, que tengo para mí que debían ser como unas mieles de insinuantes y afables, cuando, según los clásicos versos³⁶, hubo de atribuírseles incautamente la península ibérica.

Tiempo es de cerrar el paréntesis y salir de las asperezas de la civilización material y positiva, a las amenidades del arte. Hállase este en la Coruña más bien en germen que en decadencia, puesto que la decadencia supondría un florecimiento que rigurosamente no cabe decir que se produjo en periodo alguno. Ni era fácil se produjera dada la vecindad de la Jerusalén de Occidente, imán de la devoción durante toda la Edad Media, que atrajo a sí a los grandes arquitectos, escultores y pintores gallegos, asimismo a los cantores y músicos, que según declara Vidio en su *Historia y descripción de la Coruña*, eran después llamados por el Ayuntamiento coruñés para dar lustre a los festejos públicos, y decorar las

³³ Corrijo la errata (o error): zahumerio.

³⁴ También en “Marineda” se refiere al comercio de su ciudad, reiterando frases de este texto: “el tendero prefería al prosaico trajín de vender, el azucarado sosiego de la trastienda, donde leía, si era neo, *La Esperanza*, y si no, *La Iberia* o la *Discusión*, de patillas, de bufanda en invierno y en mangas de camisa, en verano” (274).

³⁵ Cfr. en “Marineda”: “Después sacaba el género, como si se sacase las telas del corazón” (274).

³⁶ Ignoro a qué “clásicos versos” alude.

funciones solemnes. De arquitectura, arte privilegiado de las épocas de fe vigorosa, queda sin embargo en la Coruña alguna gallarda muestra: el interesantísimo pórtico de San Andrés, tan mal traído y descuidado, la portada magnífica de la parroquia de Santiago, portada cuya airosa ojiva y bello coronamiento tengo siempre ante los ojos, pues habito frente por frente de la iglesia³⁷; la colegiata de Santa María, del oncenio siglo. Mas son aislados ejemplares, frutos de momentos diversos de la historia. Santa María, verbigracia, ofrece un carácter bizantino muy marcado, y su estructura revela que nació al calor de aquella misteriosa y enigmática orden del Templo –que aún hoy se discute si fue legión de bizarros y católicos caballeros, o secta herética contaminada por nefandas atrocidades– y mi frontera parroquia de Santiago ostenta, en cambio, el sello ojival, no en toda su ascética delicadeza, pero ya bastante determinado, con un ángulo en que la recta y la curva pugnan, la una por dirigirse al infinito, la otra por contornearse con armoniosa suavidad³⁸.

Lo que muestra la Coruña henchida de orgullo, lo que la consuela de la falta de grandes monumentos, lo que la alivia la dentera que sufre al recordar la Plaza del Hospital de Santiago³⁹, es su célebre Torre, el faro, cuyo origen se pierde en las tinieblas de edades, para Galicia rigurosamente prehistóricas. Triste e interesante camino el que conduce al viejo centinela de los mares! Bórdanle de una parte terrenos silíceos, peñascosos, en cuyas pardas y amarillentas fisuras cayó un puñado de tierra vegetal, y germinaron aliagas picantes, pálidos cardos, encendidas amapolas y, merced a un cultivo afanosísimo, desmedradas legumbres y míseras patatas. De la otra parte se extiende la brava costa al pensativo cementerio con su capilla desierta, pronta a repetir con singular poder acústico las palabras que en queda voz se pronuncien en los ángulos del peristilo; y a derecha e izquierda del camino se encuentran, al punto, casas que van haciéndose más pobres, hasta rematar en exiguos ranchos a cuyas puertas se revuelca entre el polvo de la vía pública un enjambre de chicuelos, frescos como

³⁷ Como saben bien los lectores de los cuentos de doña Emilia, son reiteradas las alusiones a esa portada, que veía (y aún puede verse) desde una de las ventanas de su casa en la Rúa Tabernas. Ya en su artículo “Marineda”, en *De mi tierra*, recogía la idea: “se ve –tan cerca que se me viene encima, que me parece estarla tocando, y entre una piña de tajados, bohardillas y chimeneas- la fachada gótica de la iglesia de Santiago” (269).

³⁸ A partir del párrafo que sigue (“Lo que muestra la Coruña henchida de orgullo...”) hasta el final de esta serie de artículos, se reproduce, con escasas modificaciones, en los párrafos finales (desde “El tesoro que luce Marineda con ufanía...” hasta “¡Es la Vila!”) de su artículo “Marineda”.

³⁹ Se refiere a la actualmente denominada Plaza del Obradoiro, en Compostela.

la aurora y sucios como muladares⁴⁰. Pero a medida que avanzamos hacia la Torre ascendiendo por la sinuosa cuesta que guía al promontorio en que el severo vigía descansa, van faltando habitaciones humanas y quedámonos solos, solos con los sepulcros que se agrupan melancólicos, con las montañas que sombrías se alzan, en el horizonte, con el faro que ya nos flecha su mirada de fuego, con el océano⁴¹ que muge y asalta la ribera, rompiéndose en las rocas y escupiendo su argentada espuma al nebuloso cielo! A los silbidos de viento desencadenado al perenne bramido de las olas suele unirse en pavoroso acorde el eco del cañoneo en que se ejercita la batería de artillería; eco que trae a la mente la imagen de batallas navales de buques en peligro, maridándose a maravilla con la aterradora música de la resaca y del vendaval⁴².

Allá en los cimientos de la torre es fama que enterró Hércules su clava y con ella la cabeza ensangrentada de Gerión su enemigo. ¿Cuál será la verdadera historia, limpia de toda cizaña legendaria del antiquísimo monumento? “Ai posteri l’ardua sentenza”⁴³. En mi humildad confieso que ante ciertos edificios y ciertos recuerdos la preocupación erudita me abandona, y me entrego a un sentimiento estético, no siempre originado de la belleza del objeto que contemplo, sino más bien del cuadro en que mi fantasía lo encierra. En el salón de Embajadores de la Alhambra, por ejemplo, veo yo toda la magia, toda la magnificencia, todo el arte exquisito de época arábigo-hispana: yo misma pueblo aquellas columnatas de Abencerrajes, yo cuelgo con la mente los tapices orientales de oro y seda en los alféizares hoy vacíos; yo apilo los almohadones y cojines, yo... Y maldita la gracia que me hace en aquel instante una explicación minuciosa encaminada a darme a conocer con qué fecha fija fue el salón construido, y qué monarca lo mandó labrar, y qué tiempo pudo invertirse en las filigranas y alicatados que lo embellecen.

Las dos veces que con intervalo de años subí la escalera de caracol que se enrosca por el interior del faro (no sin pensar con el malagueño Malina que “no tuvo consejo” quien deshizo la escalinata exterior, que ofrecería a buen seguro

⁴⁰ Esta descripción parece anunciar ciertas páginas de *La Tribuna*, de alguno de los *Cuentos de Marineda* y de *La piedra angular*.

⁴¹ Corrijo la errata (o error): océano.

⁴² Corrijo la errata (o error ortográfico): vendabal.

⁴³ ‘[Dejo] a los que vengan la difícil sentencia’: versos del poema “Il Cinque Maggio”, escrito por Alessandro Manzoni en 1821, a la muerte de Napoleón Bonaparte; la frase responde a la pregunta “Fu vera gloria?” (‘¿fue verdadera gloria [la de Napoleón]?’).

pintoresco y sorprendente golpe de vista⁴⁴ en la ascensión) tocáronme⁴⁵ dos tardes diferentísimas, pero a cual más seductoras para quien se embelesa con estas niñadas de perspectivas y contemplaciones naturales. Era la primera tarde una del mes de mayo, nítida, apacible y majestuosa; plegara las alas el viento, y ni las amapolas del camino oscilaban por otra causa más que la de la propia pesadumbre de sus rojas cabecitas, mal sustentadas de los delgados tallos. Al llegar a la plataforma, en que una magnífica linterna con plantas giratorias sustituye ventajosamente al espejo encantado en que cuentan se reflejaban las naos enemigas a distancia de diez leguas, trasponía el sol la montaña de San Pedro, soltando doradas hebras de su expirante⁴⁶ luz sobre la móvil extensión del océano⁴⁷. Este yacía en calma, y apenas una leve cinta de plata orlaba los negros escollos. Al iluminarse el faro, en los gruesos cristales de la linterna, y en su armazón metálica, viose de pronto un centelleo, que multiplicado por la refracción⁴⁸, ofrecido el espectáculo de un palacio o gromos, que irisaban rojos, azules, violáceos y anaranjados tornasoles. La segunda tarde que visité la Torre⁴⁹ soplabá un verdadero huracán y cuando descendimos de la plataforma, cegados por el viento, con el cabello en desorden y los oídos llenos aún del temeroso rugir del Cantábrico, parecíanos que el gran faro se burlaba de nuestra cobardía con su erguida actitud, con su pupila serena y resplandeciente a despecho de la tempestad⁵⁰.

(Continuará)

⁴⁴ Es frecuente en la autora este galicismo (por *coup d'oeil*), que algunos -como Alas- le criticaron.

⁴⁵ Corrijo la errata: tocándome.

⁴⁶ Corrijo la errata (o error ortográfico): espirante.

⁴⁷ De nuevo corrijo la errata (o error): océano.

⁴⁸ Corrijo la errata: refacción.

⁴⁹ Al reutilizar estos párrafos en “Marineda”, modifica el relato de esa segunda visita: “La segunda tarde que visité la Torre, fue aquella que no se ha borrado jamás de la memoria de Castro y Serrano, elegante autor de la *Novela del Egipto*. Si la contase él, con el cómico estilo que lo hizo un día en casa del librero Fe a Núñez de Arce, sería un plato delicioso para el lector. Hay que oírle cómo refiere aquella desatinada carrera al galope de cuatro jacas, en que creyó llegada su última hora, y en que el ruido del huracán no le permitía ni articular la pregunta: «¿Cuándo nos estrellamos aquí?»” (282).

⁵⁰ *El Heraldo Gallego* (5 de enero de 1879): año VI, n° 298, pp. 3-5.



Rúa Juana de Vega, A Coruña. En *Vida Gallega*, núm. 39, 1912.
Biblioteca da Real Academia Galega.



Rúa Nova, A Coruña. En *Vida Gallega*, núm. 39, 1912.
Biblioteca da Real Academia Galega.

GALICIA Y SUS CAPITALES

(Fisonomías cívicas)

I

LA CORUÑA

por

Emilia Pardo Bazán

(Continuación)⁵¹

Acaso el más venerando monumento que decoraba a la Coruña, exceptuando este de la Torre, fuese el portillo, en mal hora destruido por la piqueta, desde el cual consumó María Pita su célebre hazaña. Bajo el arco que formaba aquella poterna no pasé yo nunca en mi niñez sin que me sobrecogiera religioso temor, que no era infundido por el prestigio de la renombrada heroína, sino por un rostro o faz de Jesucristo que, a la luz de mustio farolillo, se ofrecía allí a la devoción de los fieles. Poco recuerdo la santa efigie, ni el recinto que la guardaba, siendo tiernísima mi edad cuando se procedió al funesto derribo. Posteriormente se instituyeron unas fiestas en honor de aquella briosa hembra que puso en fuga a los ingleses, pero figúrome que si ella acertase a salir del sepulcro, perdonara el bollo por el coscorrón, es decir, las fiestas por el arco. El que dotado de inteligencia y celo, pudiese escudriñar los archivos de la Coruña, que guardan sin duda documentos inéditos y preciosos acerca de María Pita y del papel de libertadora del pueblo que desempeñó, lograría acaso hacerse dueño de los materiales indispensables para un interesantísimo estudio acerca de un punto curioso, y no bien dilucidado aún, de la historia gallega. Es opinión general en el día que los estudios históricos, para ser rigurosos y verdaderos, han de basarse en infinidad de monografías, que cada una aclare o desentrañe un importante hecho o momento de la historia: sin cuyo arbitrio tiénese por imposible que el historiador pueda explorar por sí solo tan inmenso campo; y como quiera que aún andan escasas las utilísimas monografías, a que no crezca⁵² su número consagran vigiliyas y tiempo los que aman la ciencia histórica, haciendo de acarreadores para

⁵¹ Esta última entrega de la serie es la más fielmente reutilizada por la autora para su artículo “Marineda”, cuyos últimos párrafos (desde “Acaso el más venerando...”, p. 282, hasta “¡Es la Vila!”) coinciden casi literalmente con esta versión.

⁵² Parece errata, pues el sentido lógico de la frase sería: A que no decrezca.

el edificio en que comprenden no es posible todavía haya arquitecto. Si deparase Dios a la Coruña algún discreto erudito que investigara lo referente al período de María Pita, segura estoy de que nos daría por fruto de su trabajo una figura histórico-popular en extremo interesante, muy diversa de la convencional María Pita que aparece en dramas y loas; una María Pita de carne y hueso, que en vez de declamar enfáticamente, viviese y hablase como genuina gallega del siglo XVI: una María Pita no con casco ni coraza clásicos, sino destocada, revueltas las trenzas, en haldas y en jubón, pintoresca en su lenguaje⁵³; semejante, en fin, al delicioso tipo de la cántabra de enérgica musculatura y corazón fuerte, que el maestro Tirso nos pintó en su “Vaquera de la Finojosa”⁵⁴.

Ya no va quedando en pie lienzo alguno de las valientes murallas que soportaron el bombardeo inglés. La Coruña rompe su cinturón para que floten los pliegues abigarrados del caserío: abdica como plaza fuerte, se transforma en manufactura pacífica. A tiempo que escribo este estudio, el baluarte de Puerta Real, que aun se mantenía impávido produciendo en las noches de luna singular efecto, alfombra con sus escombros el polvo y el suelo. ¡Peregrina cosa! En tanto que el pueblo de la Coruña, cuando por azar piensa en sus trofeos militares, divisa siempre al enemigo bajo la forma de un hijo de la Gran Bretaña, los ingleses, que ya echaron de olvido, como es natural, todo lo referente al ataque y defensa de la Coruña y las aventuras de Drake y Norris, para acordarse de la guerra más reciente, en que se aliaron a España, llegan generalmente a la Capital de Galicia con aquel respeto con que llegamos a lugares que despiertan gloriosos recuerdos y honrosísimas memorias; y así se los ve ir como en romería al sepulcro de Moore, su compatriota, y al emplazamiento del campo de batalla de Elviña, a donde los conducen unos mansos y derrengados asnillos que perennemente se estacionan a la entrada del barrio de Santa Lucía, esperando con ejemplarísima resignación a que llegue un prójimo que haga presa en su espinazo. Este género de bagaje, sucesión de las acémilas de las tropas extranjeras en la época en que fue muerto Moore, va también a ser barrido por la oleada de la civilización

⁵³ A juzgar por esas frases, se diría que la joven Emilia (quien pocos años antes había escrito su drama *El mariscal Pedro Pardo*) tenía el proyecto de escribir una obra (loa, drama) sobre ese personaje.

⁵⁴ Parece que la autodidacta escritora confunde la famosa serranilla del Marqués de Santillana (“Moza tan fermosa / non vi en la frontera, / como una vaquera / de la Finojosa”) con la comedia de Tirso *La gallega Mari-Hernández* (en sus *Doce comedias nuevas*, 1631). Al reutilizar estos párrafos en “Marineda”, corrige la referencia: “la cántabra de energía, musculatura y corazón fuerte que el maestro Tirso nos pintó en su *Mari-Hernández*” (283).

moderna. Los coches y ómnibus se multiplican; el ferro-carril cruza por muchos de los pueblecitos a que antes se iba borricalmente: el lugar en que jumentos y alquiladores aguardan cachazudos a que les salga un parroquiano, se dividirá en solares y se aumentará aquel floreciente arrabal, ya cuajado de construcciones nuevas y rápidamente creadas. De suerte que el alquilador, con su chaleco de panilla, atravesado en la espalda por un compás de paño escarlata, con su faja enrollada⁵⁵ sin pizca de garbo, con su pantalón de campana, remendado en las rodillas, con sus caderas que ya descoyuntó para aprender el paso gimnástico de andadura, con su cigarro detrás de la oreja, que enciende o apaga a cada caída del rucio, con su vara de mimbre o taray, y su sombrero de fieltro con borlas, derribado hacia atrás porque descubra la guedeja que orna la frente, es un tipo característico llamado a desaparecer en plazo más o menos corto⁵⁶. ¡No es poco lo que ya ha decaído! Doce años ha próximamente, era todavía el alquilador complemento obligado de toda gira o fiesta campestre⁵⁷. Entre las provisiones y fiambres dispuestas para la merienda contábase siempre la tortilla y el vino clarete destinado a los alquiladores; y apenas rayaba en los cielos la rosada luz matutina, ya alquiladores y borricos con alegre tumulto, acudían a despertar a los perezosos expedicionarios. No se oía sino el menudo trotecillo asnal, que con eco metálico resonaba en las losas de la calle; el vivo repiqueteo de los cascabeles, y los ¡arre! ¡sooo! Modulados en tonos diversos. Pasábanse de ordinario tres cuartos de hora antes que la cabalgata se acomodase en sus respectivas monturas: cual le corría el albardón hasta la cola, a la otra se le marchaba por las orejas, y todas indefectiblemente todas, al sentir en los lomos el peso del jinete, vacilaban, doblaban las corvas enviándole de ordinario a medir el suelo. Ello paraba en risas y algazara; y en tomar el buen humor de la comitiva subido punto. Establecíase durante la jornada una amigable comunicación entre alquilados y alquiladores; repasaban estos, para solaz de aquellos, todos los cuentos y chascarrillos de

⁵⁵ Corrijo el error ortográfico: enrollada.

⁵⁶ Nótese en esta breve descripción su clara deuda con la técnica del género costumbrista, que la autora cultivó por estos años en el mismo periódico orensano (cfr. “Bocetos al lápiz rosa. La moda y la razón”, n° 214, 30 de mayo de 1877; “Bocetos al lápiz rosa. El oficio de poeta”, n° 218, 17 de agosto de 1877; “Bocetos al lápiz rosa. Los contratos sociales”, n° 219, 30 de agosto de 1877; “La evolución de una especie. I. La especie antigua”, n° 224, 15 de octubre de 1877; “La evolución de una especie. II. La especie actual”, n° 225, 20 de octubre de 1877; “El cacique”, nums. 264, 265, 266; 10, 15 y 20 de mayo de 1878).

⁵⁷ En “Marineda”, además de modificar la referencia al tiempo transcurrido, introduce aquí un moderno anglicismo: “Veinte años ha próximamente, era todavía, el alquilador, complemento obligado de toda gira o pick-nick” (285).

su no muy selecto repertorio: siendo de advertir que cada alquilador era una gaceta o crónica, pues a nadie desconocían ni ignoraban la vida y milagros de santo alguno, los alquilados⁵⁸ –particularmente si pertenecían al bello sexo– se mostraban por extremo afables y “bons princes”⁵⁹ influyendo para este resultado el temor de que alguna maña del jumento para ellos ignota y sólo del alquilador conocida, los condenase a besar el polvo de la carretera o los guijarros de los caminos hondos. ¡Y los borricos, qué sueltos, retozones y correteadores cuesta abajo, qué mustios, tercios y remisos cuesta arriba!

En estos tiempos, va sustituyendo a la cabalgadura de Sancho el coche⁶⁰, como a los vendedores de agua de limón reemplazan los kioscos. Así es que las romerías y excursiones a los alrededores no ofrecen el carácter especial que antaño tuvieron. La Coruña, que tiende a la vida fabril, se aficiona, como solaz público y popular, a la música, arte de los pueblos sensatos y tranquilos. Es indudable que el gallego posee aptitudes⁶¹ musicales, organización sensible para la armonía: díganlo si no los cantos populares, cuyos motivos son extrañamente poéticos, de un subjetivismo delicado y profundo. Lástima grande será, pues, que no empiece su cultura musical en regla, rechazando el elemento melódico francés e italiano e inspirándose en el alemán, tan adecuado a su genio. La Coruña sostuvo (poco tiempo en verdad) una revista musical muy completa; y siempre que juntamente ha celebrado certámenes musicales y literarios, mostróse el público tan indiferente a los segundos como entusiasta de los primeros. En el certamen musical se advertía cierto recogimiento, señal infalible del interés que en la concurrencia despertaba; y a no prolongarse, como el del presente año, cuatro o cinco horas de música son parte a rendir al mayor aficionado. Atraviesa el deleite musical tres fases: en la primera, despiertas las facultades todas, escuchamos atentamente; en la segunda, arrebatado ya el ánimo, devoramos todo el hechizo de la armonía; en la tercera nos saltea un blando sopor, a manera de adormecimiento vago, tras el cual llega ya la flojedad y el cansancio. Los conciertos muy prolongados producen este último efecto. En los que en Madrid dirigía Monasterio⁶², por cierto con gran tino e inteligencia, del alcance y fuerzas

⁵⁸ Corrijo la errata: los alquilando.

⁵⁹ La locución francesa “être bon prince” (literalmente: ‘ser buen príncipe’) podría traducirse como ‘Dar pruebas de tolerancia y generosidad’.

⁶⁰ En “Marineda” escribe: “En estos tiempos, va sustituyendo a la cabalgadura de Sancho el riper” (y suprime lo que sigue, a propósito del agua de limón y los kioscos).

⁶¹ Corrijo la errata (o error): actitudes.

⁶² Jesús de Monasterio (1836-1903), violinista cántabro, director del Conservatorio nacional de Música, impulsor de la actividad musical madrileña a través de la “Sociedad de Conciertos de Madrid”, que fundó en 1866.

de su auditorio, advertíase hacia la conclusión, cierto decaimiento de ánimo: eran los aplausos más lánguidos, estaban las fisonomías un tanto abatidas, desfilaba mucha parte del público sin aguardar el final, y llegado este, con prisa y regocijo se lanzaban los espectadores a restaurar su sistema nervioso, con el aire puro, el sol y las lilas y acacias floridas del paseo⁶³.

Pocas veces presenta la Coruña aspecto tan curioso como los días de mercado, señaladamente en la serena estación otoñal en que escribo estas páginas⁶⁴. Paisanas y paisanos inundan la ciudad, trayendo en sus cestas los frutos regaladísimos del establo, del corral y de la huerta. Son de ver las pintadas gallinas, las palomas asustadizas, la legumbre húmeda aún del fresco rocío de la mañana, que resbala en aljófares por las satinadas hojas de repollo y escarola, o hace brillar como coral pulido los rojos tomates. Dejan los labriegos a las placeras su sana y apetitosa carga, y derrámase por calles y callejuelas en busca de artículos que suelen ser de primera necesidad. Ferian entre alguna cosa necesaria, bujerías como sertas de cuentas, zarcillos de plata sobredorada, medallones de similor y otros arameles igualmente deslumbradores, cuyo brillo y gayo colorido habla a su imaginación primitiva. Yo les veo mil veces, en el lugar llamado Campo de la Leña (y también de la Horca) pararse fascinados por algún dije que las tiendas al aire libre ostentan. Apenas comienza el ajuste, es de notar la maña que para el regateo despliega⁶⁵ el hijo del campo, y la habilidad casi judaica con que el vendedor retorna trata por treta, tejiendo mañosamente la red en que al cabo han de ir a prenderse los cuartos que con amor acaricia la mano callosa del marchante. Ándanse los paisanos por el vasto bazar, cuya cubierta son las copas de los árboles, y recorren sus sinuosas calles –cuyas aceras forman montones de ropa vieja y trapos– con el paso torpe y atado que se observa siempre en el hombre trabajador cuando se pone traje dominguero. Tan suelto como se ve el labriego en el predio, con sus zaragüelles de lienzo y su arremangada camisa, tan preso, entablillado y embutido se halla con sus arreos majos de paño y terciopelo. Forman sus piernas y brazos ángulo con el tronco a guisa de piernas y brazos de muñeco o figurón rellenos de paja. Las mujeres que por naturaleza saben aliñarse, hace mucho mejor efecto, cuando sacan también el fondo del cofre: su cara

⁶³ Toda esta larga digresión acerca de las aficiones y aptitudes musicales de los gallegos, así como a la excesiva duración de los conciertos, desaparece al reutilizar este texto en “Marineda”.

⁶⁴ Aunque esta parte del artículo se publica en enero de 1879, la autora declara haberlo escrito algunos meses antes.

⁶⁵ Corrijo otra vez la errata (o error): despliega.

recién lavada, sin mudas ni afeites, trigueña y gazmoñilla⁶⁶, su porte honesto y acompasado, sus pañuelos de vivos tonos, que parecen ramos de flores silvestres, realzan la hermosura de las que son bellas, y aun disimulan la zahareña fealdad de aquellas a quienes Hebe negó sus dones preciados. Libres de la cesta, en que trajeron las morenas patatas o el dorado melón, van dos a dos y tres a tres por las calles que se dirigen al templo de San Nicolás desde la plaza de abastos. Cada escaparate es una magia, un bebedizo cada percal estampado, un filtro cada gorro de recién nacido ornado de flores de trapo, lentejuelas de plata y airones rojos: gorro que la madre ve ya en sueños circundando la carita de rosa del último fruto de sus entrañas. Ya en su hogar, y al lado del pote que hierve, o del telar que gime, las mozas departen, no sin admirativos apóstrofes, acerca de las magnificencias de la “vila”⁶⁷.

⁶⁶ Corrijo la errata: gazmonilla.

⁶⁷ *El Heraldo Gallego* (25 de enero de 1879): año VI, n° 300, pp. 19-22.

El viaje en el itinerario de la escritura de Pardo Bazán *

Cristina Patiño Eirín

(UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA)

“Cuando uno lee, a uno le gusta siempre salir de sí mismo, viajar”
(Marcel Proust, *Sobre la lectura*, trad. de M. Arranz, Valencia, Pre-Textos, 1996: 61).

“Toute fiction s’inscrit [...] en notre espace comme voyage, et l’on peut dire à cet égard que c’est là le thème fondamental de la littérature romanesque, que tout roman qui nous raconte un voyage est donc plus clair, plus explicite que celui qui n’est pas capable d’exprimer métaphoriquement cette distance entre le lieu de la lecture et celui du récit”

(Michel Butor, “L’espace du roman”, *Les Nouvelles Littéraires*, 1753, 1961: 1).

RESUMEN

Suele decirse que el género o subgénero de viajes entraña desde el Romanticismo y a lo largo de todo el siglo XIX una poética de la trascendencia. Este breve ensayo explora en qué grado ese efecto se da en quien hereda de los viajeros franceses e ingleses, aquellos curiosos impertinentes, un modo de proyectarse en la escritura que excede los límites de la meramente viatoria. El itinerario de la creación de la autora gallega parece revelar las etapas de una permanente búsqueda de espacios y tiempos, un recorrido incansable que es trasunto del vaivén de su pluma.

PALABRAS CLAVE: Pardo Bazán, viaje, experiencia iniciática, escritura, itinerario existencial.

ABSTRACT

It is generally claimed that the travel genre or subgenre entails from Romanticism and throughout the whole nineteenth century a poetics of transcendence. This brief essay explores the extent of this effect in Pardo Bazán, who inherits from English and French travellers, those *curiosos impertinentes*, a way of projecting herself onto a writing that goes beyond the sheer travel genre. The creative itinerary of the Galician author appears to reveal the stages of a permanent search of times and spaces, an indefatigable journey which is the image of the to-and-fro movement of her pen.

KEY WORDS: Pardo Bazán, trip, initiation experience, writing, existential itinerary.

* Una presentación de este trabajo tuvo lugar en el Congreso Internacional “La construcción de la identidad española e hispanoamericana”, celebrado en Valladolid en junio de 1997 y organizado por la Universidad de Valladolid y la Duquesne University.

Es muy posible que la personalidad literaria que Emilia Pardo Bazán posee en nuestras letras fuese muy otra de la que es si el transcurso de su vida no hubiese estado marcado por la huella que los viajes que emprendió dejó en ella. Dotada de un talante sedentario y estático, podemos presumir que su obra tendría una naturaleza muy diversa de la que en efecto tiene. Desde temprana edad la joven Emilia está acostumbrada a viajar: el trasiego entre Madrid, donde es mediopensionista en un colegio francés para señoritas¹, y su Galicia natal, que conoce bien en sus enclaves urbanos –ciudades y villas–, y rurales², forma parte de sus actividades más espontáneas.

Cuando cuenta tan sólo dieciséis años, tras la celebración de su boda el 10 de julio de 1868, emprende con su flamante marido un viaje de novios que la lleva a conocer diferentes provincias de España. Bravo-Villasante, su biógrafa, recuerda una divertida anécdota protagonizada por doña Emilia en un hotel sevillano³. Pero el estallido de la Septembrina, y el caos político subsiguiente, determinan que su padre, tras ser diputado a Cortes por Carballino, abandone

¹ Vid. “Apuntes autobiográficos”, *Los Pazos de Ulloa*, Barcelona, Daniel Cortezo y Cía, I, 1886: 16.

² “Durante los veranos no me quedaba tiempo de recogerme y orientarme, pues lo ocupaban diversiones y fiestas, y paseos á caballo, en coche y á pié á través de Galicia; excursiones encantadoras que empezaron á convertir mis ojos hacia el mundo exterior, me revelaron el reino de la naturaleza y me predispusieron á ser la incansable paisajista actual, prendada del gris de las nubes, del olor de los castaños, de los ríos espumantes presos en las hoces, de los prados húmedos y de los caminos hondos de mi tierra” (“Apuntes”: 27). Pudiera apuntarse aquí el influjo krausista de su mentor, Giner de los Ríos, en ese gusto por el excursionismo, que habrá de practicar con pasión: vid. *De mi tierra* [1888], donde reúne textos como “La casa solariega del Padre Feijoo”, “Una visita a San Rosendo y su monasterio, en Celanova”, “En el castillo de Sobroso”, “El país de las benditas ánimas” o “Rivas de Sil”, que remiten a jornadas de recreo y, a veces, de esforzada aventura –a pie, en *landeau* o tren– “que le han deparado impresiones que quiere dejar conservadas entre las hojas del papel “ (Vigo, Edicións Xerais, 1984: 183). Es insistente: “Justo es consignar aquí el nombre y circunstancias de los valientes expedicionarios que emprendieron conmigo la temerosa fazaña de asaltar el inexpugnable castillo roquero [de Sobroso, cima que finalmente logran coronar] (...) al anunciar con dos toques de la corneta de caza que llevaba yo al costado nuestra victoria sobre los grajos y lechuzas, únicos defensores actuales del torreón misterioso” (212-213).

³ La joven coruñesa se atreve a polemizar con un catedrático “a propósito de si la gallina pudo ser antes que el huevo”, cfr. *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*, [1962], Madrid, Magisterio Español, 1973: 27.

el país en dirección a Francia, al balneario de Vichy⁴. Es entonces cuando se produce “el primer encuentro directo que la joven tiene con Francia, para lo que estaba preparada por tantas lecturas francesas⁵. Durante varios meses recorre países europeos que, años después, volverá a visitar. Algo más tarde, Bravo-Villasante la sitúa en Viena, en la Exposición Universal que allí se celebró en 1872⁶. Aunque nunca estuvo en Rusia, llegará a lamentar no haber

⁴ Clemessy recoge este dato: “Corría el año de 1870 cuando don José, padre de la escritora, considerándose en peligro directo a causa de su actividad política en las filas del partido progresista, temió por él y los suyos los crecientes excesos revolucionarios bajo el gobierno del General Prim. Prefirió alejarse de España una temporada llevándose a toda la familia en un largo viaje. Francia, Inglaterra e Italia se abren así a la curiosidad de Emilia. Fue un agradable intermedio turístico en el que las visitas a museos y monumentos ocuparon el puesto de honor. A la par, lejos de la agitación madrileña, por fin tuvo la joven ocasión de reanudar sus aficiones de antaño, a la sombra de lugares siempre nuevos y, a menudo, famosos. Volvió a leer, en su lengua de origen esta vez, a Shakespeare y a Byron. Saboreó las poesías de Alfieri y de Hugo Foscolo, y la prosa de Manzoni y de Silvio Pellico. Con ardor, para redactar un diario de viajes, no abandonó la idea de comenzar seriamente algún estudio o trabajo”, *Emilia Pardo Bazán como novelista (De la teoría a la práctica)*, [1973], Madrid, FUE, 1982, I: 16. Nótese que el viaje estimula a la joven a leer *in situ* a los autores predilectos, aquéllos que habían llenado sus horas de solitaria lectura años antes.

⁵ Lo advierte Bravo-Villasante, Op. cit.: 30: “Pronto se viste a la francesa, con traje de gro negro con bieses de glase color Bismark, color de moda que recuerda el tono marrón de la hoja de tabaco poco maduro. Y más aún se amuebla su cerebro con las páginas de la *Revue Scientifique* y los filósofos franceses [...]. Es año de muy intensa actividad viajera y mucho ocio bien aprovechado, con visitas a museos y consulta de mapas y guías. Los dos matrimonios [el de los padres y el de los hijos] recorren Francia, pasan a Inglaterra en un turismo amable, sin prisas, que dejará impreso en Emilia definitivamente el gusto por los viajes, hasta convertirla en eterna viajera. Y mientras, toma nota de todo en sus cuadernos de viaje, apuntes apresurados unas veces, y otras con pormenor, según la materia y el tiempo, que van amontonándose en sus maletas como diarios personales para el propio recreo”.

⁶ Ibidem: 32. El matrimonio Quiroga asiste a una representación de *El buque fantasma*, de Wagner, en el Teatro Imperial vienés. Así lo recuerda doña Emilia en los “Apuntes”: “Aquel mismo año pude saborear á las orillas del Po y en el canal de Venecia poesías de Alfieri y Hugo Foscolo, prosa de Manzoni y Silvio Pellico, y ver en Verona el balcón de Julieta, y en Trieste el palacio de Miramar, y en la gran Exposición de Viena los adelantos de la industria, que miré con algo de romántico desdén. Fue un hermoso viaje, bien aprovechado, y en el cual resurgió mi vocación llamándome con dulce imperio” (Ibd.). Obra en poder de la Real Academia Galega, depositaria de los archivos de la autora, un documento que recoge de mano de Pardo Bazán el texto diarístico de este viaje. Dicho documento ha sido exhumado por González Herrán en “Un inédito de Emilia Pardo Bazán: ‘Apuntes de un viaje. De España a Ginebra (1873)’”, en S. García Castañeda, ed., *Literatura de Viajes. El Viejo Mundo y el Nuevo*, Madrid, Castalia, 1999: 177-187.

dispuesto de medios suficientes para efectuar ese desplazamiento⁷. Tampoco llegaría a hollar tierras americanas y ello a pesar de sus fuertes vínculos con Hispanoamérica⁸.

Pardo Bazán será destacada cultivadora del subgénero de literatura de viajes en sus más variadas manifestaciones: libros de viajes, crónicas, itinerarios, cartas a modo de relaciones, guías, diarios, novelas y cuentos de viaje salieron de su pluma. Una de sus primeras novelas hace del viaje un motivo desencadenante de la diégesis narrativa. El viaje físico de la protagonista, su proceso viatorio, discurre paralelo al del discurso literario. Cuando el viaje termina, la novela finaliza. Se trata de *Un viaje de novios*, (1881), relato que se convertiría en novela porque, advierte su autora en el Prefacio,

en Septiembre del pasado año 1880, me ordenó la ciencia médica beber las aguas de Vichy en sus mismos manantiales, y habiendo de atravesar, para tal objeto, toda España y toda Francia, pensé escribir en un cuaderno los sucesos de mi viaje, con ánimo de publicarlo después⁹.

En un luminoso estudio acerca de esta novela María-Paz Yáñez ha señalado la que podemos denominar estructura estacional de *Un viaje de novios* y cómo la obra aparece puntuada por un recorrido simultáneo a través de la literatura novelística de su tiempo: el paisaje recogido en abanico

⁷ “A falta de aprender el idioma, alguien dirá con razón que, al menos, debí recorrer el imperio ruso (...); mas no está Rusia a la vuelta de la esquina, y las mujeres españolas, aún las menos cobardes, no viajamos tan intrépidamente como las hijas de la Gran Bretaña. ¡Cuántas veces envidié la fortuna del discreto escocés Mackenzie Wallace, que ha escudriñado toda Rusia, corrido en trineo sobre los ríos helados, charlado con labriegos y popes, dormido bajo la tienda de las tribus nómadas, y compartido el refresco de leche de yegua fermentada, único primor de su hospitalidad patriarcal!” (*La revolución y la novela en Rusia*, [1887], en E. Pardo Bazán, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, III: 762b-763a).

⁸ Cyrus DeCoster ha recuperado una parte de los artículos que doña Emilia envió a *La Nación*, prestigioso periódico de la época, en *Crónicas de La Nación de Buenos Aires (1909-1921)*, Madrid, Pliegos, 1991. Para constatar la potencialidad que el Nuevo Mundo sugería a Pardo Bazán, vid. Marisa Sotelo Vázquez, “La literatura hispanoamericana en la crítica literaria de Pardo Bazán (1891-1906)”, en *Actas del XXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Universitat de Barcelona-PPU, 15-19 de junio de 1992: 363-376, y Cristina Patiño Eirín, “Emilia Pardo Bazán e Hispanoamérica”, *Concepción Arenal. Ciencias e Humanidades*, El Ferrol, n° 26, junio de 1993: 53-60. Vid. Freire López, Ana M^a, “Hispanoamérica en la visión de Emilia Pardo Bazán (un asunto de familia)”, *Retos actuais do mundo latinoamericano*, Sada-A Coruña, Edición do Castro, 2002, pp. 105-122.

⁹ Vid. Prefacio a *Un viaje de novios*, Madrid, Editorial Pueyo, 1919: 5. Lo que no iba a ser sino un reportaje personal, un diario o una mera crónica, cuya escritura se le hacía ineludible ya, deviene relato narrativo de ficción, novela. La pluma de la novelista será imparabile a partir de entonces.

costumbrista (España), la etapa romántica (Bayona), la fase naturalista (Vichy), hasta desembocar en un tono contenido próximo a la cristianización, según la analista, en París¹⁰.

En obras posteriores, el viaje deja de tener ese carácter de nódulo argumental que en 1881 se enseñoreaba de la acción, pero mantiene su presencia como resorte dinamizador de cambios en el relato¹¹. Ya en *Pascual López*, (1879), los tránsitos del personaje epónimo de la aldea a Santiago de Compostela o de Santiago a Madrid marcaban una muda en el desarrollo de la peripecia, en el aprendizaje del protagonista, o señalaban un lapso temporal consumido, tras el cual una nueva etapa se abría¹².

¹⁰ Cfr. “*Un viaje (de novios)* por la literatura europea”, así es como troquela María-Paz Yáñez su capítulo sobre Pardo Bazán –cuya atención al espacio geográfico le parece relevante– en su libro *Siguiendo los hilos. Estudio de la configuración discursiva en algunas novelas españolas del siglo XIX*, Berna-Frankfurt, Peter Lang, 1996: 25-53. De los catorce capítulos que componen *Un viaje de novios* cuatro transcurren en el tren que conduce a Lucía y su marido a Francia (Bayona, Vichy, París). La ruta del ferrocarril es descrita con minucia. Según M.-P. Yáñez, los espacios geográficos llegan a constituirse en metáfora de los valores textuales en el plano narrativo (1996: 32) y discursivo de modo tal que la novela se funda en el viaje iniciático de la protagonista (viaje geográfico doblado en el viaje literario que también efectúa el lector) a través de las corrientes literarias.

¹¹ En obras como las que componen el díptico de *Los Pazos de Ulloa* los desplazamientos de lugar de los personajes tienen siempre una repercusión en el hilo diegético: la llegada de Julián al valle de Ulloa, en el capítulo I de la novela de 1886, supone la entrada en un mundo desconocido y amenazante que se va desvelando al lector a medida que el capellán se van internando en él. Para un análisis del *incipit* de *Los Pazos de Ulloa*, vid. el interesante estudio que le dedica Anthony H. Clarke, “Viaje y llegada de Julián a los Pazos y otros viajes y llegadas afines”, en González Herrán, ed., *Estudios sobre E. Pardo Bazán. In Memoriam M. Hemingway*, Santiago de Compostela, Universidad, 1997: 67-83. El viaje en diligencia en *La Madre Naturaleza* (capítulo V), que conduce a Gabriel Pardo, es también sugerente a estos efectos. Por otro lado, un cuento como el titulado “El alba del Viernes Santo”, de 1902, presenta a través de un narrador intradiegético el relato de un viaje compartido merced al cual dos personajes se descubren mutuamente (cfr. Paredes Núñez, ed., E. Pardo Bazán, *Cuentos completos*, La Coruña, Fundación Barrié de la Maza, IV, 1990: 8-11).

¹² El molde itinerante de la picaresca, que sirve de punto de arranque a la novela (que trata de “cómo hube de dejar el regalo de los paternos lares por la estrechez de una mísera posada”), contribuye en poco a dotar a los constantes trasiegos de Pascual de un carácter en ocasiones formativo, de escarmiento y desengaño, que cuadra bien con la postulación de *Bildungsroman* que podría sugerirse para la *opera prima* de nuestra autora (vid. edición de J. M. González Herrán y C. Patiño Eirín, Santiago de Compostela, Ara Solis/Consortio de Santiago, 1996: 57 para la cita anterior). Estébanez Calderón apunta precisamente que “otro tipo de relatos en los que aparece como elemento clave el tema del viaje es la llamada novela de aprendizaje o *bildungsroman*” (*Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial, 1996: 1080a).



Portada de *Un viaje de novios*.
Biblioteca da Real Academia Galega.

El viaje forma parte de la experiencia vital de Pardo Bazán y llega así a conformar la textura biográfica de sus criaturas de ficción. Viajes de recreo o de trabajo, viajes entretenidos o aburridos, viajes solitarios o en compañía de íntimos como Galdós¹³ o Lázaro Galdiano¹⁴. Muchas veces el distinto carácter de los viajes, el fin a que se destinan, determina el grado de disfrute o de relajación a que la escritora se entrega. En uno de sus libros misceláneos apunta que el torbellino en que se vio inmersa para cumplir con la labor de informar acerca de la Exposición Universal que se celebró en París en 1889 la había hecho desear un viaje sereno y sólo de placer:

me había dejado exhausta y deseosa de un viaje de pereza y descuido, en que fuese enteramente dueña de mis acciones y de mis impresiones, en que las guardase y archivase para mí con exclusivismo egoísta, y en que no me las estropease poco ni mucho el propósito de narrarlas y la necesidad de no dar reposo a la pluma¹⁵.

¹³ Incluso tras la aventura catalana con Lázaro, la correspondencia que cruza Pardo Bazán con don Benito revela, como ha destacado González-Arias, que éste siguió insistiendo en su deseo de que emprendieran juntos un viaje: “Este sería aquella inolvidable excursión por el Rhin en septiembre de ese año [1889], después de concluida la tarea periodística de doña Emilia en la Exposición de París y tras el viaje de Galdós a Inglaterra” (“Diario de un viaje: las cartas de E. Pardo Bazán a B. Pérez Galdós”, J. W. Kronik y H. S. Turner, editores, *Textos y contextos de Galdós*, Madrid, Castalia, 1994: 171-172). En este mismo trabajo González-Arias describe, a partir de las cartas que tuvo oportunidad de leer en Las Palmas, cómo Pardo Bazán en 1887 había comentado a Galdós el proceso de su lectura de los tres tomos de *Fortunata y Jacinta* en el transcurso del viaje en tren desde Madrid a La Coruña, “pretensión contra la cual Galdós debió de protestar. Así lo da a entender la carta siguiente, fechada el 16 de junio, en la que Pardo Bazán vuelve a insistir en este hecho, afirmando además que le sobró tiempo para gozar del paisaje” (173). Incluso llega a contarle que no se percató del descarrilamiento del tren a orillas del Sil, en el pueblo lucense de San Clodio, tan enfascada iba doña Emilia en las *Dos historias de casadas* (174). González-Arias establece, gracias a una feliz cita de Eudora Welty, que el viaje es emblema de la creación artística, y que representa tanto el proceso como el producto, con su comienzo, punto mediano y conclusión. Es imagen del pasaje de maduración personal que significa la escritura, tanto de ficción como incluso de sus memorias y correspondencia (*Ibd.*). Respecto a los viajes que don Benito y doña Emilia realizaron juntos y de modo un tanto clandestino, Ortiz-Armengol señala que “Los dos amantes se encontrarían en París en los días de la gran Exposición pero de esto, cuanto menos se hablase, mejor [...]”. Menos sabemos todavía de su gozosa estancia en Alemania y Suiza en el mes de septiembre de 1889 (Vid. *Vida de Galdós*, Barcelona, Crítica, 1996: 449 y 461-462).

¹⁴ Cfr. el epígrafe “El fondo autobiográfico” de la introducción de Marina Mayoral a *Insolación*, Madrid, Espasa Calpe, 1991: 10-13 y C. Patiño Eirín, “La aventura catalana de Pardo Bazán”, en L. F. Díaz Larios y E. Miralles, eds., *Actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX. Del Romanticismo al Realismo*, Barcelona, Universitat, 1998: 443-452. Adolfo Sotelo Vázquez recuerda la labor de cicerone en la colonia Güell efectuada por Sánchez de Toledo, vid. *Viajeros en Barcelona*, Planeta, Barcelona, 2005: 46.

¹⁵ Pardo Bazán, *Al pie de la Torre Eiffel. (Crónicas de la Exposición)*, [1889], Madrid, La España Editorial, s. a.: 64.

Las acciones, y las impresiones, así como su narración, van inextricablemente ligadas. ¿Existe algún viaje pardobazaniano que no haya tenido eco en sus páginas de crítica o de creación? Tal vínculo es de todo punto inconsciente y obedece a un mecanismo oculto que los hace emerger a veces de improvviso. En una ocasión, advierte: “Aunque no salen aquí a relucir mis viajes, la influencia de los lugares que visito no puede menos de sugerirme reflexiones que involuntariamente acuden a la pluma”¹⁶.

No es doña Emilia ajena a las incomodidades generadas por las dificultades del camino o la escasez o penuria de las vías de locomoción; el sufrido viajero, el impenitente, ha de sortearlas y encomendarse a Dios cada vez que se sube al carruaje o al tren. Ese cúmulo de circunstancias disuasorias lo detecta principalmente en su país y no duda en sacarlo a la luz con pormenor de observación y de denuncia, como cuando confiesa:

Viajar por España supone triple o cuádruple gasto de tiempo que en el extranjero, para ver la misma extensión de país. De Madrid a Marineda, v. gr., en silla de posta se iba en tres días y dos noches, relativamente más pronto que ahora por el tren en veintiocho horas; y que en vez de acortar hacia Zamora, da el camino innecesarias vueltas por Palencia y León, atravesando los campos más áridos y feos de la Península. Podría tal viaje realizarse en quince horitas, adelanto de incalculables ventajas para los veraneantes y los que del veraneo viven [...]. En nada se refleja tan claramente la estrechez de nuestra vida moderna española, como en el corto número de trenes y su enlace industrial y fabril –Cataluña, Vizcaya–, las pulsaciones de la circulación se acentúan, los trenes salen con frecuencia. Pero donde la industria no ha exhalado su soplo bienhechor, los trenes van a paso de tortuga y salen con desesperantes intervalos¹⁷.

A pesar de todos esos inconvenientes, que gusta de apuntar para que los resuelva quien deba hacerlo, no sería fácil encontrar a una defensora tan radical del espíritu viajero, a una promotora del viaje como medio de conocimiento sino también de ahondamiento en las aguas del ser, e incluso como fin en sí mismo:

desde los tiempos consabidos que se pierden, esto de viajar ha tenido sabor de miel, misterioso encanto. En España la afición a viajar sin objeto determinado, por el viaje sólo, no se ha difundido todavía. Causa cierto asombro que yo la profese [...]. En esto de los viajes hay mucho que no es reducible al conocimiento, que

¹⁶ *De siglo a siglo (1896-1901)*, [1902], Madrid, Administración, s.a.: 232.

¹⁷ *Por la Europa católica*, [1902], Madrid, Administración, s. a.: 10. Vid. Patiño Eirín, Cristina, “La vuelta al camino o la intertextualidad deambulatoria: el viaje por España en la pluma de Emilia Pardo Bazán”, *Crítica Hispánica*, vol. 31, n° 2, 2009: 149-172.

no es aprender, que va más allá y corresponde a las esferas delicadísimas del sentimiento¹⁸.

Fue lectora ávida de libros viatorios, aquéllos que tanto proliferaron en la pluma de los románticos y que redescubrieron el paisaje y las tierras de España bajo una lente pintoresca y exótica, y que merecieron su aplauso: al ocuparse de Théophile Gautier y su *Viaje por España* apunta: “la serie de admirables *Viajes*, para los cuales no he de tener sino frases de alabanza, pues me parecen modelo insuperable del género”¹⁹. Ya en el *Nuevo Teatro Crítico* había precisado refiriéndose a los relatos de esa naturaleza escritos por franceses a su paso por tierras españolas que eran *fieles* a aquello que retrataban,

ya que no en los detalles, al menos en su conjunto. Recuerdo que en la Biblioteca Nacional de París esos libros me producían singular efecto. Parecióme ver a España en un espejo, más de bulto que en la realidad misma, a pesar de ciertas manchas del azogue y ciertas alteraciones del colorido²⁰.

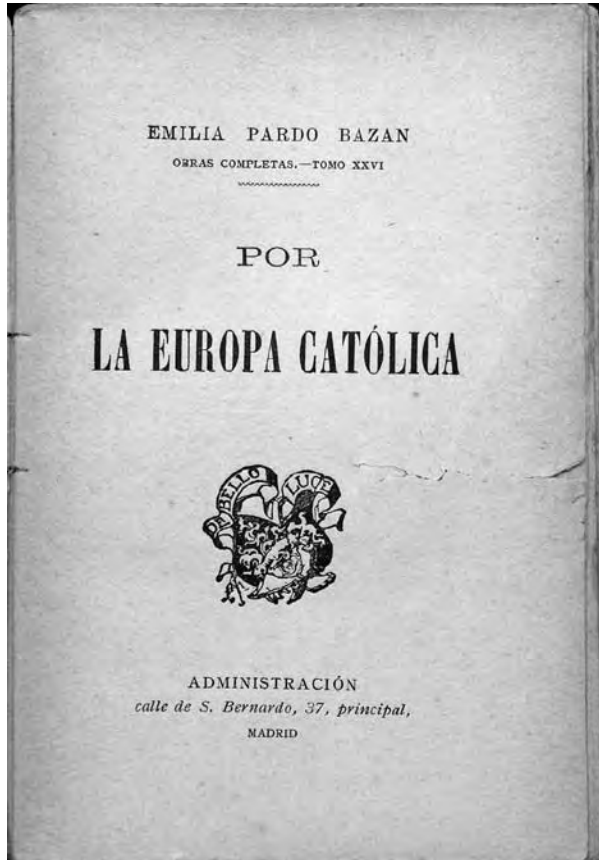
A través del viaje se descubre el mundo, deja de percibirse tan sólo una parte del mismo. El aperturismo intelectual de Pardo Bazán guarda simetría con su carácter curioso y aventurero. Ese talante está estrechamente vinculado con el descubrimiento de Europa. En *Por la Europa católica* Pardo Bazán defiende la asunción del viaje como inmersión en una atmósfera fecundante y disciplinada:

¡Europeicémonos! A pesar de los cambios que ya están mucho más arriba de las nubes, al nivel de las estrellas; a pesar del miedo que nos meten hablando de calores senegalianos, de gente que se cae muerta de insolación fulminante en las calles de París, hemos tenido el arranque de dejar nuestras frescas rías gallegas y asomarnos a ver qué pasa en el mundo [...]. Manda la cultura viajar sin aparente necesidad una vez al año, y más si hay estancamiento y tendencia regresiva –manía de andar hacia atrás, que no falta entre nosotros [...]. Todo lo que facilite el viajar es principio de la europeización. Al que viaja, puente de plata, diré corrigiendo una popular sentencia. Y no me parece puente de plata, ni aun Meneses, que los procedentes del noroeste nos pasemos quince horas en la estación de Venta

¹⁸ Ibidem: 10-11.

¹⁹ Vid. *La literatura francesa moderna. I. El Romanticismo*, [1910], Madrid, Administración, s. a.: 271.

²⁰ Cfr. *Nuevo Teatro Crítico*, Madrid, La España Editorial, 2, 1891: 88.



Portada de *Por la Europa Católica*.
Biblioteca da Real Academia Galega.

de Baños esperando a enlazar con un tren que nos lleve a la frontera [...]. Los extranjeros incluyen estas soluciones de continuidad de los itinerarios de los trenes entre los fenómenos atávicos de España, país donde a nadie le importa perder el tiempo a puñados²¹.

Ver otros paisajes y a otros paisanajes permite establecer diversos puntos de referencia a partir de los cuales progresar. No se trata de adoptar una actitud de desprecio por lo propio ni de enaltecimiento de lo ajeno. Pardo Bazán es ciudadana del mundo. La comparación ha de redundar en provecho de quien la hace: en este sentido, la asunción de las palabras que el narrador dedica a don Gabriel en *La Madre Naturaleza* por parte de doña Emilia no se nos antoja inviable:

viajó por Francia, Alemania, Inglaterra, países que él creía cifra y compendio de la civilización posible. Así pronto, impresión pesimista: Francia era una gran tienda de modas, Alemania un vasto cuartel, Inglaterra un país de egoístas brutales y de hipócritas ñoños. Pero al regresar a España, al notar el dulce temblor que sólo las almas de cántaro pueden no sentir en el punto de hollar otra vez tierra patria, mudó de opinión sin saber por qué: echó de menos el oxigenado aire francés y le pareció entrar en una casa venida a menos, en una comarca semisalvaje, donde era postiza y exótica y prestada la exigua cultura, los adelantos y la forma del vivir moderno, donde el tren corría más triste y lánguido, donde la noche echaba de sí tufo de grosería y miseria²².

La creación literaria puede en ocasiones venir dada sin el concurso de la visita al lugar en que se ambienta la ficción. Como recordaba Valera con gracia, “¿Quién trae nada de sus viajes que no haya antes llegado a noticia de todos por gacetillas de periódicos, anuarios, anuales y cronicones científicos?”²³. No es lo más frecuente sin embargo en el caso de Pardo Bazán, pero tampoco es extraño que ensaye imaginativamente ese procedimiento de transcripción de un lugar ignoto. En *La revolución y la novela en Rusia*,

²¹ Por *la Europa católica*, Op. cit.: 17 y 21. No en vano Clemessy la llamó “abogada de Europa en España”.

²² Vid. *La Madre Naturaleza*, edición de Ignacio Javier López, Madrid, Taurus, 1992: 141-142. Obsérvese la ironía del narrador; cuando esperamos una palinodia del personaje al contacto del terruño, éste reacciona de manera justamente contraria, añorando lo que había detestado de su estancia en el extranjero.

²³ Cfr. “La originalidad y el plagio”, [1876], en *Crítica literaria (1873-1879)*, *Obras Completas*, tomo XXIV, Madrid, Imprenta Alemana Faber, 1910: 94.

destaca que Turguénev necesitaba poner cierta distancia de por medio para ver más diáfana su tierra:

Como Turguénev, y no sin algún fundamento, [Gógol] aseguraba que veía mejor el país, objeto de sus estudios, hallándose lejos de él: la ley de óptica que impulsa al pintor a retroceder para mirar desde calculada distancia el efecto de su cuadro²⁴.

La retina de Pardo Bazán retiene con singular agudeza los trazos del paisaje, los manchones de color, para volcarlos luego sobre el papel. Su profesión de fe realista hace recaer en la observación directa el peso de la responsabilidad sustentadora del relato creíble. Disiente de quienes no manifiestan ninguna curiosidad por el contacto pleno con la realidad:

Quizás no se explican que por ver un edificio viejo, menos aún, el lugar donde ocurrió un hecho memorable, donde surgió un recuerdo o se escribió una página de historia, ande nadie rodando por trenes y fondas y estaciones, gastando tiempo y dinero, y privado de esas 'comodidades de su casa' sin las cuales mucha gente no comprende la vida. ¿Qué se saca de un viaje? Es difícil al punto reducir a cifras tal género de utilidad. Pero, según decía aquel respetable canónigo toledano a quien días pasados me referí, *la pintura vence al verso*; no hay como lo que entra por los ojos, lo que vemos y tocamos. Todas las descripciones de Toledo no equivalen a un paseíto por las callejas y rinconadas de la imperial ciudad en compañía de una persona familiarizada con sus secretos. Eruditos libros de arqueología no suplen a la contemplación del viajero embelesado. En esto de los viajes hay mucho que no es reductible al conocimiento, que no es *aprender*, que va más lejos y corresponde a las esferas delicadísimas del sentimiento. Así un viaje –por ejemplo de Goethe a Italia–, el de Gógol a España [*sic*]– determinan a veces nuevas orientaciones para el artista²⁵.

Viajar sin rumbo, sin objeto alguno, sin destino preciso, se le antoja uno de los mejores y más halagüeños modos de acceso al conocimiento del

²⁴ Vid. *Obras Completas*, tomo III, al cuidado de Harry L. Kirby, Madrid, Aguilar, 1973: 836. Un ejemplo de intransitividad en este sentido es *La novela de Egipto* (1870), de Castro y Serrano, que se publicó en las páginas de *La Época* como si se tratase de la crónica en vivo y en directo de los fastos de la inauguración del Canal de Suez, cuando en realidad era producto de noticias leídas y luego amasadas en el magín de su autor, como recuerda Romero Tobar en el Prólogo de *Los libros de viaje: realidad vivida y género literario*, Romero Tobar, L, y P. Almarcegui, coords., Madrid, Universidad Internacional de Andalucía/Akal, 2005: 8.

²⁵ Cfr. “Desde el tren”, *La Ilustración Artística*, n° 929, 1899: 666. Es el mismo artículo cuyas páginas hemos citado más arriba como formando parte de *Por la Europa católica*.

mundo y de sí misma. Pardo Bazán no pretende salir de sí misma al viajar, sino efectuar precisamente el movimiento contrario, reconociéndose en lo desconocido. De ahí que inste a los jóvenes a iniciar pronto actividad tan placentera y, al tiempo, formativa. En 1913, a la pregunta “¿Qué pienso de los exploradores?” contesta con la experiencia de su tiempo: el carácter y la voluntad, la instrucción, el conocimiento de la historia y el arte de un país son bienes que niños y adolescentes consiguen hacer germinar y desarrollar merced a los viajes:

Yo he llevado frecuentemente a excursiones a dos niños –escribe–, hijos de unos amigos a quienes quiero muy de veras. Hemos subido a pie a montañas y castillos roqueros, y hemos visitado templos y ruinas con nuestro correspondiente palito largo y recio en qué apoyarnos. De estos niños, hoy hombres hechos y derechos, y dedicados a muy prácticas tareas, el uno ha fundado un Museo regional muy curioso y salvado varios pequeños monumentos que iban a desaparecer. La semilla no se ha perdido. Nunca se pierde. Y el campo de los exploradores es admirable, para sembrar²⁶.

Ya el año anterior había participado en la confección de una *Guía del turista* en que se ocupaba de presentar al viajero “Las residencias señoriales” gallegas para “rendir culto a las viejas piedras, castillos, pazos, quintas, caserones”. Desde el balneario de Mondariz, *grande y magnífico*, apuesta, contra los que creen impracticable la excursión por lo áspero del camino, por llevarla a cabo ya que, “para gente aficionada al alpinismo, es un juego”²⁷.

Pardo Bazán, viajera incansable, como dejan ver sus artículos de corresponsal y enviada especial, sus cartas personales, sus casi del todo perdidos diarios de viaje y sus crónicas viatorias luego librecas (*Mi Romería, Por Francia y por Alemania, Por la España pintoresca*²⁸, *Cuarenta días en la Exposición*), o el largo artículo aparecido en *La España Moderna* [IV, nov. de 1895: 76-97] titulado “El viaje por España”), no circunscribió el papel del viaje al recorrido geográfico, a la exploración de nuevos territorios y

²⁶ “¿Qué pienso de los exploradores?”, *El Explorador*. Revista oficial patriótica de los Exploradores de España, 1 de julio de 1913, Año I, n° 3, sin paginar.

²⁷ *Guía del turista*, Madrid, Pro Patria, 1912: 30 y 31. Vid. ahora el libro de Patricia Carballal Miñán, *Mondariz en los textos de Emilia Pardo Bazán. Antología*, Fundación Mondariz/RAG, 2009.

²⁸ Una sección de este libro, “Desde la Montaña”, ha sido recuperada con edición, introducción, notas y apéndice de José Manuel González Herrán y Juan Ramón Saiz Viadero, Santander, Eds. Tantín, 1997.



Cuberta de *Por la España pintoresca*.
Biblioteca da Real Academia Galega.

ciudades. Incluso cuando apelaba a su saber enciclopédico o se mecía al desgaire de la palpitante actualidad de las rotativas Pardo Bazán trataba de desprenderse de esas cortapisas, de trascender los datos, el *vademécum*, y dotar a su periplo de la emoción del que baja a la sima de la creación, de la escritura esforzada, y descubre el arcano, y lo comparte. Es interesante constatar el fenómeno doblemente viajero –por fuera y por dentro– que puede desprenderse del hecho de que secundemos con complicidad a la autora coruñesa. Seguramente doña Emilia suscribiría las palabras de Antonio Colinas:

no se puede separar –incluso cuando se viaja– la experiencia de ser de la experiencia de escribir, la vida de la obra. Cuando se da esa separación, los sueños del escritor aparente y engañoso nos suelen entregar los ‘monstruos’ de la seca erudición o un simple depósito de datos. Cuando la vida (y la poesía) tiemblan en un libro de estas características, el escritor ha dado sin más con la gema de la creación²⁹.

Si seguimos a Friedrich Wolfzettel, que cita a Barrès, viajar es siempre *enter a dark cristal*, lo que equivale a decir que es ser iniciado en los aspectos escondidos del mundo exterior o a establecer una conexión entre estos aspectos exteriores y el yo secreto en un proceso iniciático que instituye una nueva dialéctica existencial³⁰. Como puede percibirse en sus novelas y cuentos, por los que pululan personajes que se buscan a sí mismos cada vez que salen y entran, marchan y vuelven, el viaje pardobazariano es así, y sobre todo, un viaje existencial, un viaje al fondo de sí misma, un viaje guiado por una pluma que moja en la tinta mezclada de sus singladuras vitales, vividas y soñadas.

²⁹ “El viaje como experiencia primordial”, reseña del libro de César Antonio Molina, *Lugares donde se calma el dolor*, Barcelona, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 2009, en *Revista de Occidente*, n° 351, mayo-junio 2010: 149.

³⁰ Cfr. “Relato de viaje y estructura mítica” en L. Romero Tobar y P. Almarcegui, coords., *Los libros de viaje: realidad vivida y género literario*, Op. cit. en nota 24: 11.



II. NOTAS



Entrevista a Josette Allavena



A profesora Josette Allavena na súa visita á Real Academia Galega e á Casa-Museo Emilia Pardo Bazán o pasado 23 de xullo de 2010. Fotografía de Xosé Castro.

En 1956 una joven estudiante del Instituto Hispánico de París llamada Josette Levy –hoy Josette Allavena– llegaba a A Coruña para redactar su memoria de licenciatura sobre Emilia Pardo Bazán. Dos años después, dicho estudio comenzaría a publicarse en el *Boletín da Real Academia Galega*, con el título «Emilia Pardo Bazán y el regionalismo gallego». Queremos destacar desde estas páginas de *La Tribuna* la labor pionera de esta profesora, a quien hemos tenido el gusto de recibir en la Casa-Museo de la escritora.

La Tribuna. -¿Cómo nació su interés por Emilia Pardo Bazán y por qué decidió dedicarse al estudio de su obra?

Josette Allavena. -Durante los años de bachillerato, las asignaturas que preferí fueron siempre el inglés y el español. El año de la reválida, cuando tuve que escoger una profesión, me decidí por la enseñanza del español. (Influyó en mí mi profesora de filosofía, pues si no, quizás hubiese sido secretaria trilingüe para ganarme la vida más pronto).

Al final del primer año post-bachillerato, opté por seguir los cursos de verano para extranjeros en Burgos, la “cuna del idioma”. Me quedé allí los meses de julio y agosto del año 1952. Tenía 19 años. Durante el bachillerato había leído mucho en inglés (a Jane Austen y a Charlotte Brontë) y en español: conocía los poemas de Machado y había leído algunas novelas, como *La hermana San Sulpicio* de Palacio Valdés. Por otra parte, los libros de texto, contenían fragmentos de Pereda y de Emilia Pardo Bazán (“La muñeira”, creo) así que saqué de una biblioteca de Burgos *Los Pazos de Ulloa*. Fue una revelación.

Terminé la licenciatura de español en 1955 y “naturalmente” escogí como tema de la memoria que había de redactar para poder optar luego a cátedra, a Emilia Pardo Bazán, sin saber en qué trabajo enorme me metía...

La Tribuna. -¿Cómo percibía que estaban en aquella época los estudios sobre Emilia Pardo Bazán?

Josette Allavena. - Yo estudiaba en el Instituto Hispánico de París, filial de la Sorbona y único centro universitario de estudios hispánicos en aquella época. Cuando en noviembre de 1955 me presenté ante el catedrático, el profesor Rumeau, me di cuenta de que, si bien había leído *Los Pazos de Ulloa* en su juventud, poco sabía de la obra y de la vida de la autora. Así que me dejó vía libre para llevar mis investigaciones a mi antojo. Aquel año fui la única en proponer un tema de estudio sobre doña Emilia; otra compañera escogió a Blasco Ibáñez. Muchas veces eran los catedráticos los que proponían los temas.

Cuando en febrero de 1956 fui a ver al profesor Rumeau, le propuse una presentación global de la obra de la escritora y un estudio más preciso sobre Galicia. Durante la conversación me preguntó, como si tal la cosa “-Pero ese pazo, ¿cree Vd. que existe?” y yo, con el ímpetu de la juventud, contesté “-Estoy segurísima de que sí”. Y añadió “-¿Sería posible averiguarlo?”.

Estaba de “Lector” en el Instituto Hispánico el señor Murcia. Fui a verle exponiéndole mi situación, mi deseo de acercarme a la obra de Emilia Pardo Bazán sin saber cómo. Si recuerdo bien, fue él quien me habló del señor

Varela Jácome del Centro de Estudios Gallegos de Santiago de Compostela. No recuerdo si escribió o si fui yo la que escribí a aquel señor, pero el caso es que nos pusimos en contacto y tomé la resolución de ir a Santiago en marzo de aquel año. Pero como el tren paraba en A Coruña y debía coger luego un coche de línea, le expliqué que era más fácil para mí, después de treinta y seis horas de tren (las 12 horas del recorrido por Francia y las 24 desde la frontera francesa), quedarme a estudiar unos días en A Coruña e ir luego a Santiago. Así es que el señor Varela se puso en contacto con el señor Naya...

La Tribuna. -¿Cuándo llegó a A Coruña y cuánto tiempo estuvo aquí? ¿Qué facilidades se encontró para poder trabajar? ¿Qué recuerda de aquella época?

Josette Allavena. - Llegué en marzo del 56 a A Coruña y empecé a estudiar con el señor Naya en la Real Academia Galega, que entonces tenía su sede en el actual ayuntamiento, en el segundo piso, según creo. El señor Naya se desvivió por ponerme al alcance de la mano el máximo material de provecho para mi tesina. En particular, respecto al tema del regionalismo, me proporcionó documentos cuya existencia ni siquiera hubiera podido imaginar. Lo mismo hizo con los datos sobre los poetas de la época de doña Emilia.

Él fue también quien me llevó a la Fábrica de Tabacos, presentándome a su director, el señor Battle, con quien hicimos la visita.

En la Real Academia conocí a varios académicos, en particular a don Julio R. Yordi y a don Leandro Carré. Los señores que frecuentaban la Academia pensaban que los escenarios de la novela *Los Pazos de Ulloa* estaban inspirados en los



Portada de *El Ideal Gallego* do 28 de xullo de 1956, donde se anuncia que Josette Levy estaba na Coruña, preparando o seu estudo sobre Emilia Pardo Bazán. Fotografía cedida por Josette Allavena.

pazos de Banga y Cabanelas, que pertenecían a don José Quiroga, marido de la escritora. Nunca habían estado allí.

Quiso la suerte que en la pensión donde me alojaba, estuviera también una joven de mi edad que estaba en A Coruña estudiando inglés; la acompañaba su hermana menor. Las dos iban a pasar unos días en su casa, en O Carballiño, en Semana Santa. Entonces decidimos que me buscarían una pensión y que nos reuniríamos allí. Efectivamente, cuando llegué –después de no sé cuantas horas de coche de línea y un trasbordo no recuerdo dónde– ya tenía una habitación lista para mí. Mis compañeras habían reservado un taxi para el día siguiente, que nos llevó durante cuatro kilómetros, hasta Cabanelas. Para que no me saliera demasiado caro habían hecho el siguiente arreglo: el taxista nos dejaría a todas allí y regresaríamos andando (hacía un frío de miedo...). Al llegar me sentí terriblemente defraudada al ver la granja de Cabanelas y no recuerdo nada de la de Banga. A mis nuevas amigas, en cambio, todo les pareció estupendo. Me decepcioné tanto que le escribí al señor Naya para manifestarle mi desilusión. Desde allí fui a Orense para volver a Francia: no me quedaba dinero para ir a Santiago.

No pude terminar la memoria para mayo...



Fotografías do pazo de Cabanelas en 1956, cedidas por Josette Allavena.

Seguí leyendo las obras de Emilia Pardo Bazán reunidas en la editorial Aguilar a la vez que estudiaba también para un concurso menor a las oposiciones a cátedra. Pensé que en A Coruña podría enriquecer mi tesina. Volví pues, a esta ciudad para quedarme los dos meses de verano. En el segundo mes de estancia se reunió conmigo mi mejor amiga francesa. En julio estuve estudiando todas las mañanas, tanto en la Real Academia Galega como en la pensión donde estaba y la tesina iba tomando forma.

Recibí la acogida más cordial de los señores académicos. Incluso un día me llevaron de excursión a la isla de A Toxa. Me llamaban “la Mascota”.

Tengo felices recuerdos de aquella época, gracias a la manera en que me recibieron en la Academia, a las charlas informales que pude tener y a otras conversaciones sobre el tema de Galicia.

En agosto, fui con mi amiga a ver despegar el Globo de Betanzos. Luego fui a Ferrol y también a Santiago donde me acogió el señor Varela Jácome; fue él quien puso a mi disposición el famoso libro de Baquero Goyanes sobre la novela naturalista española, que cuenta con el capítulo “El mundo desmesurado de *Los Pazos de Ulloa*”.

En la última semana de agosto fue cuando tuve la oportunidad de conocer a la hija de doña Emilia. El señor Naya le tenía mucho cariño a doña Gala, hija de Rosalía de Castro y el señor R. Yordi, conocía muy bien a la Marquesa de Calvacanti. Ésta última manifestó su deseo de conocer por fin a doña Gala. Creo que la iniciativa fue del señor R. Yordi, quien pensó que sería oportuno que el mismo día del encuentro estuvieran presentes también las dos señoritas francesas que estaban estudiando entonces la obra de doña Emilia y que conocían poemas de Rosalía de Castro: Nelly Legal y yo. El señor Naya había tenido la intención de llevarnos a casa de doña Gala, pero pareció más adecuado que nos reuniéramos todos en el número 11 de la calle Tabernas. Así fue como nos recibió doña Blanca en su mansión. Estamos todos retratados en el *Boletín da Real Academia Galega* de 1974. El señor Yordi a la izquierda, detrás de doña Gala y el señor Naya a la derecha, detrás de Doña Blanca; yo a la izquierda y Nelly Legal a la derecha. Durante la merienda, fue cuando me explicó la marquesa que, para escribir *La Tribuna*, doña Emilia tuvo la idea de llevar a la fábrica de Tabacos a su hijo primogénito para enternecer a las cigarreras y congraciarse su simpatía, pues su presencia cuando se presentó sola las había intimidado y no había conseguido entablar conversación.

Para terminar con los recuerdos de aquella época que pudieran interesar a los investigadores, quiero insistir en la importancia que cobró el azar en mis estudios. Resulta que fue en julio, después de que le diera yo tanta importancia a la búsqueda de la “verdad” cuando Nelly le devolvió al señor Naya los “Apuntes autobiográficos” que habían salido a luz únicamente en la primera edición de *Los Pazos de Ulloa*, donde la autora afirmaba que estaba lejos de Galicia cuando escribía y que había recurrido a una toponimia ficticia... Aunque mi viaje a Cabanelas sobra, no lo considero inútil para mi formación intelectual.



Visita de dona Gala Murguía á marquesa de Cavalcanti, dona María de las Nieves Quiroga y Pardo Bazán, na súa casa da rúa Tabernas da Coruña, hoxe sede da Real Academia Galega e da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán. Figuran sentadas, de esquerda a dereita, Josette Levy, dona Gala Murguía, doña María de las Nieves Quiroga y Pardo Bazán e Nelly Legal. De pé, de esquerda a dereita, don Julio Rodríguez Yordi e don Juan Naya Pérez. Fotografía cedida por Josette Allavena e publicada polo *Boletín da Real Academia Galega*, no tomo XXXI de decembro de 1974.

La Tribuna. -Su citado estudio “Emilia Pardo Bazán y el regionalismo gallego” era parte de su tesina. ¿Cómo fue el proceso de publicación y traducción de este trabajo? ¿Qué partes de él se publicaron?

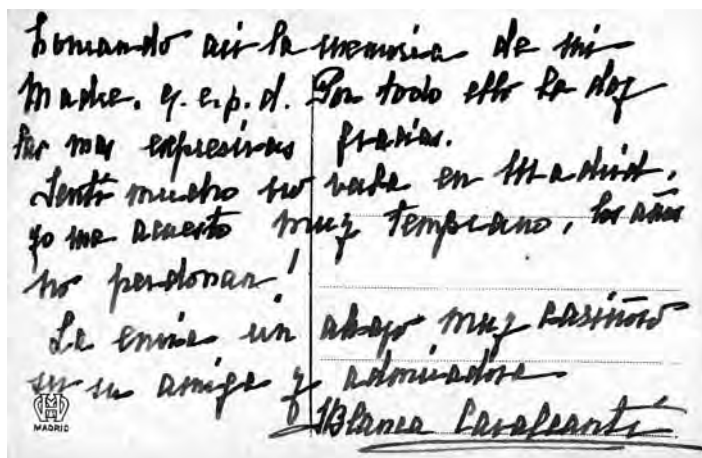
Josette Allavena. -Terminé la tesina en mayo de 1957 y la entregué al catedrático del Institut Hispanique que era mi director de estudios, como ya indiqué, el profesor Rumeau.

Hice una copia para mí –que se perdió– otra para el Instituto Hispánico –que no podía conservar muchos años las tesis mecanografiadas– y otra para el señor Naya que me había ayudado tanto.

En una reunión, los señores académicos decidieron publicarla en el *Boletín da Real Academia Galega*. Recibí la noticia en 1960, cuando ya era profesora en Aix en Provenza, pero el primer boletín con fecha de 1958 salió a luz mucho después. Fue el señor Leandro Carré quien se encargó de traducir mi tesina. Calculo que dos partes de la memoria se publicaron entre 1958 y 1973. Falta una parte, titulada “Procedimientos literarios”, donde, por ejemplo, demuestro que una protagonista, hija de un cura, pertenece

al folklore gallego ya que existen coplas chuscas al respecto; creo, por otra parte, haber estudiado la manera de pintar los paisajes.

El día de la lectura de la tesina el señor Rumeau estimó de mucho mérito mi trabajo, aunque me hizo algunas advertencias: que había escogido mal el título, pues no dejaba entrever el contenido y que había puesto aparte los “Procedimientos literarios”, ya que casi toda la memoria trataba de “procedimientos”; en cuanto a la conclusión, confieso que era una chapuza pues la había hecho corriendo para entregar el trabajo a tiempo, ya que si no perdía otro año.



Postal de Blanca Quiroga (Blanca Cavalcanti) a Josette Levy felicitándoa polo seu estudo sobre Emilia Pardo Bazán. Fotografía cedida por Josette Allavena.

La Tribuna. -Tras la publicación del citado estudio, ¿siguió interesándose por Emilia Pardo Bazán?

Josette Allavena. -Tuve la responsabilidad, durante el año académico 1976-1977, de dar un curso en la universidad de Paris III sobre *Los Pazos de Ulloa* que estaban en el programa de las oposiciones a cátedra.



Xosé Luis Axeitos, Secretario da Real Academia Galega; Xosé Ramón Barreiro Fernández, Director de *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, e a profesora Josette Allavena, durante a visita desta última á Real Academia Galega e a Casa-Museo da escritora.
Fotografía de Xosé Castro.

La Tribuna. - Nos gustaría saber algo sobre su biografía intelectual en todos estos años

Josette Allavena. - Obtuve la cátedra en 1959. Me casé en 1961 y como mi marido es un investigador del CNRS (Centro Nacional de Investigaciones Científicas) obtuve mi traslado para la región parisina (1961-1966).

Tuve la oportunidad de seguir a mi marido a los Estados Unidos cuando él hacía un año de post-doctorado y, durante el año académico 1966-1967, enseñé como “spanish instructor” en “Swarthmore College” cerca de Filadelfia (lo que llaman “College” en los EE.UU corresponde a los cuatro primeros años de la universidad francesa).

Desde 1967 hasta 1995 enseñé en el Instituto de enseñanza media Hector Berlioz de Vincennes (al lado de París).

Mi cometido ha sido siempre enseñar como mejor podía el español, renovando constantemente los textos para despertar el interés de los alumnos.

En 1971 montamos, en español, *La molinera de Arcos* de Alejandro Casona para los escolares y sus padres.

Me puse al tanto de la literatura española contemporánea y también de la literatura latinoamericana.

Tuve la oportunidad de participar en un proyecto renovador: publicar cuentos con el texto original en la página izquierda y la traducción en la página de la derecha. Así publiqué *Cuentos hispanoamericanos* (Tomo II) en 1986 y tuvieron tanto éxito que tuve que remodelar las biografías en 2005.

Otra iniciativa que seguí con entusiasmo fue la de escribir el cuento en la página izquierda con sinónimos y explicaciones en la página derecha y el léxico al final. Este método le obliga al lector a más concentración. Así publiqué, con mi mejor amiga, *Cuentos selectos* y después *Cuentos Hispánicos*. También tuvimos que repasar las biografías de los primeros pues se volvieron a publicar hace cinco o seis años.

Desde que estoy jubilada sigo leyendo en español. Tuve, el invierno pasado, la sorpresa de descubrir mi nombre y el de Nelly en *Los libros arden mal* de Manuel Rivas (página 378) (pero ni éramos profesoras aún, ni estuvimos en casa de doña Gala, la invención es privilegio del novelista).



Xulia Santiso, Conservadora da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán; Xosé Ramón Barreiro Fernández, Director de *La Tribuna*. *Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, Patricia Carballal, Subdirectora da revista, e a profesora Josette Allavena na Casa Museo da escritora. Fotografía de Xosé Castro.

La Tribuna. -¿Está al tanto de los nuevos estudios que se publican sobre la escritora?

Josette Allavena. -Confieso que no, pero los voy descubriendo desde mi paso por la Casa-Museo.

La Tribuna. -¿Cómo ve usted el futuro de los estudios sobre la escritora?

Josette Allavena. -Me parece fantástico el cometido de la revista *La Tribuna*, y quisiera estar al tanto de los temas elegidos.

Para ampliar el público de lectores, valdría la pena proponer una obra de Emilia Pardo Bazán en unos exámenes u oposiciones. ¿Se proponen cuentos suyos en las clases de bachillerato?



Xosé Luis Axeitos, Secretario da Real Academia Galega; Xulia Santiso, Conservadora da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán; a profesora Josette Allavena; Xosé Ramón Barreiro Fernández, Director de *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán* e Patricia Carballal, Subdirectora da revista, na Real Academia Galega. Fotografía de Xosé Castro.

***Los Pazos de Ulloa / The House of Ulloa* o la recepción de la obra de Emilia pardo Bazán en lengua inglesa. La necesidad de impulsar su traducción**

Juan Miguel Zarandona

(UNIVERSIDAD DE VALLADOLID)

RESUMEN

El *Catálogo de la Biblioteca de Emilia Pardo Bazán*, publicado en 2005, demuestra que Doña Emilia también fue muy aficionada a leer traducciones. Sin embargo, este trabajo se ocupará sólo de las traducciones de la obra de la autora al inglés, apoyándose y completando los trabajos de investigación previos al respecto. Para ello se mostrarán los resultados de las búsquedas realizadas en las principales bibliotecas públicas y universitarias, así como de las librerías por Internet, del mundo cultural inglés. Y se ofrecerá un listado de las características fundamentales de dicha recepción. Por otra parte, como ejemplo textual, se analizarán brevemente dos de las tres traducciones existentes de *Los Pazos de Ulloa*, tanto a nivel microtextual, como macrotextual, es decir, la función, receptores y factores históricos y sociológicos de los dos textos en su conjunto. Con todo ello, se llegará a la conclusión de que aún queda mucho por hacer por lo que respecta a la traducción de la obra de Emilia Pardo Bazán al inglés.

PALABRAS CLAVE: Traducción, recepción, retraducción, *Los Pazos de Ulloa*, corpus inglés de Emilia Pardo Bazán, microtextual, macrotextual.

ABSTRACT

The *Emilia Pardo Bazán Library Catalogue* –published in 2005– shows that Mrs. Pardo Bazán was very keen on reading translations. However, this article will only deal with the author's English translations, supporting and completing previous research. In order to make it, the results from researching in the main public and university libraries as well as Internet bookshops of the Anglo-Saxon cultural world, will be shown. A list of the most remarkable features from this reception will also be shown. On the other hand, as a textual example, two of the three translations of the *Los Pazos de Ulloa* will be analyzed at micro-textual level as well as macro-textual level, that is to say, the function, reception, and sociological and historical aspects of the two texts as a whole. To sum up, the conclusion will be that there is a lot to do in relation to the translation into English of Mrs. Pardo Bazán's work.

KEY WORDS: Translation, reception, retranslation, *Los Pazos de Ulloa*, Emilia Pardo Bazán English Corpus.

INTRODUCCIÓN

A mediados de la primera década del siglo XXI, se publicaba el *Catálogo da Biblioteca de Emilia Pardo Bazán* (Fernández-Couto 2005), recopilación donde se ofrecía a los investigadores un listado completo de los fondos parciales de la misma, es decir, aquéllos conservados en la Real Academia Galega. Como no sorprenderá a nadie familiarizado con la escritora, buena parte de este catálogo se compone de entradas que son en realidad obras traducidas desde otras lenguas, la forma más eficaz de adentrarnos aún más en el seguro cosmopolitismo de la autora, estudiado también desde esta perspectiva. Un hombre –y una mujer– de la categoría intelectual y del talento creador de doña Emilia se explican y reconocen, en gran medida, gracias a sus libros personales, los originales y los traducidos. En otras palabras, no conviene olvidarse de las traducciones y su relativa presencia, así como de los diferentes orígenes y lenguas de los textos fuente de éstas, y, por supuesto, de su temática, variedad y número, entre otros factores y parámetros.

Emilia Pardo Bazán podía leer a sus autores favoritos o a aquéllos que le hubieran suscitado cierta curiosidad en un momento dado, en francés y en otras de sus lenguas propias, sin duda, pero no desdeñaba la ayuda de esos intermediarios del saber, los traductores, y a ellos le debe buena parte del caudal de su saber y del torrente de su inspiración creadora. Como persona inteligente y atenta a todas las realidades de su alrededor, seguro que supo apreciar el favor que éstos le hacían y hacen a todo el género humano.

En consecuencia, un tranquilo repaso al catálogo de sus libros preciados, los forjadores de su rica personalidad, nos comunica y da a conocer el hecho de que leyó *Las amarguras del joven Werther*, de Goethe, en un texto traducido fruto de talento transmisor de F. del Río Urruti (Fernández-Couto 2005: 240); *La Angustia*, de Máximo Gorki, con la ayuda de Eusebio Heras (Fernández-Couto 2005: 250); *Compendio de sociología*, de Ludwig Gumplowicz, a través de la asimilación previa de Manuel Alonso; *La Ilíada*, de Homero, por cortesía de Ignacio García Malo; *Los miserables*, de Víctor Hugo, gracias a su traductor José Segundo Flórez; etcétera.

El presente artículo, sin embargo, no se ocupará de la tarea apasionante y poco explorada hasta la fecha, muy probablemente, antes descrita. Pero sí lo hará de Emilia Pardo Bazán y de la Traducción, con mayúscula, aunque en otra dirección, que de muchas puede hacer gala el ejercicio histórico de traducir. Se ocupará de la recepción de la autora en la lengua inglesa, para comprobar, en la medida que le sea posible hacerlo, el impacto o alcance de

la misma, o, incluso, la falta de dicho impacto y alcance o su insuficiencia ante lo que podría haber sido o podría ser. El asunto, el reto, es complejo y muy amplio, pero ello no significa que no sea posible abrir una senda, es decir, hacer nuestra propia aportación.

El concienzudo trabajo sobre la génesis, historia y transmisión de los textos de doña Emilia de Cristina Patiño Eirín (2005: 67-112) nos desvela cómo se originaban los textos de la escritora y cuál eran los cauces de su transmisión en el transcurso del tiempo, y nos entretiene e ilustra haciéndonos casi contemplar los procesos de reescritura a los que sometía a su obra; sus estrategias y tácticas de composición; sus manías ortotipográficas; los medios de recepción que le eran favoritos: foros, periódicos, libros, etc.; su interés por la posteridad y las tiradas y por la autoedición; el mundo material de la escritura del que gustaba hacerse acompañar: papel, tinta, etc.; su afición por grabados e ilustraciones; su lucha constante con (tra) borradores y galeradas; las numerosas variantes con las que su obra ha llegado a nuestras manos. Y lo que nos interesa muy especialmente, este trabajo también se refiere en un pasaje a Emilia Pardo Bazán y la traducción en los siguientes términos:

Resulta obvio que Pardo Bazán se lamentaba con razón de ciertos desaprensivos traductores y editores que convertían sus obras en tejidos llenos de nudos que sólo alguien meticuloso y consciente podía deshacer. Muchas veces dejó constancia de la esmerada revisión a que sometió a una de sus obras más queridas, San Francisco de Asís (...) (Patiño Eirín 2005: 90).

Una creadora dotada de tal capacidad para la exigencia y la meticulosidad, sin duda, no podría evitar sufrir de forma muy sentida los errores, interpretaciones atrevidas, o desvíos intencionados de sus traductores, que ya fueron muchos en vida, como ha estudiado Ana M^a Freire López (2003: 21-38). Esta investigadora pardobazanianiana nos regala una muy completa reconstrucción del corpus de textos traducidos de Emilia Pardo Bazán a otras lenguas, fruto de una concienzuda búsqueda, no sin antes afirmar lo siguiente:

Las primeras calas me demostraron que, también en cuestión de traducciones, a doña Emilia el mundo se le quedaba pequeño. Fui encontrando obras suyas (y me refiero sólo a las que aparecieron antes de su muerte), no sólo en las lenguas mencionadas, sino en otras menos previsibles, como el checo, sueco, danés, estonio o japonés (Freire López 2003: 21).

Este pionero estudio, lleno de desafíos de posible investigación futura¹, se sustenta en dos coordenadas: ‘traducciones a todas las lenguas’ y ‘traducciones realizadas en vida de la autora’. Este nuestro, por lo que se refiere al primero de ambos criterios, reducirá su alcance al ceñirse únicamente a la lengua inglesa; y, por lo que concierne al segundo, por el contrario, ampliará su objeto de estudio y, por ello, buscará y tratará de encontrar y compilar todas las traducciones habidas de la obra de doña Emilia a dicha lengua, en vida de la autora y hasta el presente.

HACIA UN CORPUS DE TRADUCCIONES INGLESAS

Freire López, en diversas secciones de su artículo o en notas a pie de página (2003: 24, 25, 26, 28, 30, 31 y 36), ofrece el siguiente corpus de traducciones inglesas de la obra de Emilia Pardo Bazán, llevadas a cabo y publicadas en vida de la autora, que aquí presentamos en orden cronológico:

- *Russia, its People and its Literature* [*La revolución y la novela en Rusia*], Trad. Fanny Hale Gardiner, Chicago, A. C. McClung, 1890.
- *Homesickness* [*Morriña*], Trad. Mary J. Serrano, Nueva York, Cassell, 1891.
- *A Wedding Trip* [*Un viaje de novios*], Trad. Mary J. Serrano, Nueva York, Cassell, 1891.
- *The Swan of Vilamorta* [*El cisne de Vilamorta*], Trad. Mary J. Serrano, Nueva York, Cassell, 1891.
- *A Christian Woman* [*Una cristiana*], Trad. Mary Springer, Introducción de Rollo Ogden, Nueva York, Cassell, 1891.
- *The Angular Stone* [*La piedra angular*], Trad. Mary J. Serrano, Nueva York, Cassell, s.a. [c 1892].

¹ Con ‘desafíos de investigación’, para el historiador de la traducción, por ejemplo, nos estamos refiriendo, entre otros, a pasajes como los siguientes: “La traducción más antigua localizada hasta el momento está fechada en Francia en 1883 (...) Se trata del cuento *Nieto del Cid*” (Freire López 2003: 24); “En el curso de esta investigación he podido constatar los nombres de más de cuarenta traductores” (27); “La localización de estas traducciones es un reto pendiente” (31); “Aunque la investigación ha sido exhaustiva, los resultados no son definitivos. Se trata solamente del primer tramo de un camino emprendido” (36).

- *Shattered Hope, or, The Swan of Vilamorta [El cisne de Vilamorta]*, Trad. Mary J. Serrano, Nueva York, Mershon, 1900. REIMPRESIÓN DE LA TRADUCCIÓN DE 1891.
- *A Galician Girl's Romance [Bucólica]*, Trad. Mary J. Serrano, Nueva York, Mershon, 1900.
- *The Secret of the Yew Tree, or, A Christian Woman [Una Cristiana]*, Trad. Mary Springer, Nueva York, Mershon, 1900. REIMPRESIÓN DE LA TRADUCCIÓN DE 1891.
- *The Mystery of the Lost Dauphin (Louis XVII) [Misterio]*, Trad. Annabel Hord Seeger, Ilustrador Raphael Bodé, Nueva York – Londres, Funk and Wagnalls, 1906.
- *Midsummer Madness [Insolación]*, Trad. Amparo Loring, Boston, C. M. Clark, 1907.

Capítulo aparte lo constituyen las traducciones aparecidas en publicaciones periódicas. En este terreno, además del trabajo de Freire López, contamos con el beneficio del posterior capítulo de Caballer Donzarza (2009: 217-227), quien se ocupa de los cuentos y ensayos de Emilia Pardo Bazán publicados en la prensa estadounidense entre 1875 y 1918, es decir también en vida de la autora, tanto en español², la mayoría, como en inglés y, por tanto, traducidos.

Con los datos aportados por estas dos investigadoras, y con algún otro que nos ha sido necesario completar, se puede reconstruir la siguiente secuencia de traducciones de trabajos de doña Emilia al inglés y publicados en revistas:

- “The Women of Spain” [*La mujer española*], Trad. desconocido [unknown translator], Londres / Boston, *The Fortnightly Review*, nº 45, January-June [enero-junio], 1889³, págs. 879-904.

² Las principales revistas norteamericanas de lengua española que acogieron en sus páginas los trabajos de Emilia Pardo Bazán fueron *Las Novedades* y *La Revista Ilustrada*, de Nueva York, y *Revista Católica*, de Nuevo Méjico (Caballer Donzarza 2009: 217).

³ Un dato curioso, para el historiador de la traducción y para el aficionado a filosofar sobre Teoría de la Traducción, es aquel que recoge el hecho de que esta traducción se publicó primero que el original español, que no vio la luz hasta el año siguiente, 1890, en *La España Moderna*: ¿cuál debería entonces considerarse el texto original?, ¿influyó a su vez y de alguna manera la traducción en la versión española posterior?

- “The Women of Spain” [*La mujer española*], Trad. desconocido [unknown translator], Boston, *Littell’s Living Age*⁴, Volume CLXXXII, 1889, págs. 153-168.
- “The Statemen of Spain, Political Silhouettes” [*Los políticos españoles*], Trad. Mary J. Safford, Boston, *Littell’s Living Age*, Volume CCXIII, 1897, págs. 617-624.
- “The Grand Prize” [*El premio gordo*], Trad. J. Raymond Bidwell, Boston, *Littell’s Living Age*, Volume CCXV, 1897, págs. 459-462.
- “The Spanish Dynasty and the Queen Regent” [*La dinastía española y la Reina Regente*], Trad. Mary J. Safford, Boston, *Littell’s Living Age*, Volume CCXVIII, 1898, págs. 717-720.

Después de este imprescindible preámbulo, ha llegado el momento de ofrecer nuestros datos, aquéllos generados por nuestra propia búsqueda y según los nuevos parámetros ya anteriormente citados: ‘la lengua inglesa como lengua meta’ y ‘todas las traducciones que nos sea posible localizar’, durante y después de los años de vida de doña Emilia.

Para ello, hemos consultado los fondos de las siguiente bibliotecas más representativas: 1) las dos principales bibliotecas públicas del mundo anglohablante: la Biblioteca Británica y la Biblioteca de Congreso de Washington; 2) las dos mayores bibliotecas universitarias del mismo ámbito geográfico-cultural: la Biblioteca Bodleian de la Universidad de Oxford y la Biblioteca de la Universidad de Harvard; así como las dos tiendas de libros por Internet con mayor catálogo a la venta, muy mayoritariamente compuesto de volúmenes en lengua inglesa: Amazon y Abebooks, especializada esta última en libros de segunda mano, descatalogados, etc. Aparte, se ha consultado el llamado *Index Translationum* de la UNESCO, supuestamente la mayor bibliografía de traducciones disponible. El siguiente cuadro recogería los primeros resultados:

⁴ La revista *Littell’s Living Age* se caracterizaba por recoger semanalmente materiales ya aparecidos en otras publicaciones, principalmente de Gran Bretaña (Caballer Donarza 2009: 221), como puede comprobarse claramente con esta traducción pionera de un texto de Emilia Pardo Bazán aparecida primeramente en el *Fortnightly Review*.

FUENTE DE DATOS (Bibliotecas, tiendas virtuales, bases de datos)	NÚMERO DE ENTRADAS (Fuentes primarias y bibliografía sobre EPB)
British Library http://www.bl.uk	219
Library of Congress http://www.loc.gov	136
Bodleian Library http://www.ouls.ox.ac.uk/bodley	184
Harvard University Library http://lib.harvard.edu	266
Amazon http://www.amazon.com	264
Abebooks http://www.abebooks.com	2557
Index Translationum ⁵ http://databases.unesco.org/xtrans	4

⁵ Sorprende, y desagrada en cierta medida, la clara insuficiencia de datos sobre traducciones de la obra de Emilia Pardo Bazán recogidos en esta prestigiosa fuente de documentación internacional. Sería necesario, según nuestra opinión, que la comunidad internacional de investigadores pardobazanianos intentara, dentro de sus posibilidades, alertar de este hecho al departamento correspondiente de la UNESCO y concentrar esfuerzos para paliar esta carencia.

Todo este gran corpus de información, ha producido el resultado que ofrecemos a continuación. La obra de doña Emilia en lengua inglesa, de todos los tiempos, y que se custodia u ofrece en los anteriormente mencionados templos del saber o de la difusión y comercialización del libro, comprende las siguientes entradas:

TÍTULO EN INGLÉS: *Russia, its People and its Literature.*

TÍTULO EN ESPAÑOL: *La revolución y la novela en Rusia.*

TRADUCTOR(A): Fanny Hale Gardiner.

PRIMERA EDICIÓN: Chicago: A. C. McClurg, 1890.

REEDICIONES / REIMPRESIONES:

Chicago: A. C. McClurg, 1901.

Boston: Adamant Media Corporation, 2001 [9780543761460].

Honolulu, Hawaii: University Press of the Pacific, 2004 [9781410213945].

Charleston, South Carolina: BiblioBazaar, 2009 [9781116796490].

New York: General Books, 2009 [9780217986946].

New York: Nabu Press, 2010 [9781142115012].

TÍTULO EN INGLÉS: *A Wedding Trip.*

TÍTULO EN ESPAÑOL: *Un viaje de novios.*

TRADUCTOR(A): Mary J. Serrano.

PRIMERA EDICIÓN: New York: Cassell, 1891.

REEDICIONES / REIMPRESIONES:

New York: General Books, 2009 [9781151168214].

TÍTULO EN INGLÉS: *A Christian Woman.*

TÍTULO EN ESPAÑOL: *Una cristiana.*

TRADUCTOR(A): Mary Springer.

INTRODUCCIÓN: Rollo Ogden.

PRIMERA EDICIÓN: New York: Cassell, 1891.

REEDICIONES / REIMPRESIONES:

New York: Mershon, 1900. Nuevo título: *Secret of the Yew Tree, or, A Christian Woman.*

Whitefish, Montana: Kessinger, 2009 [9781104591069].

TÍTULO EN INGLÉS: *The Swan of Vilamorta*.

TÍTULO EN ESPAÑOL: *El cisne de Vilamorta*.

TRADUCTOR(A): Mary J. Serrano.

PRIMERA EDICIÓN: New York: Cassell, 1981.

REEDICIONES / REIMPRESIONES:

New York: Mershon, 1900. Nuevo título: *Shattered Hope, or, The Swan of Vilamorta*.

Amsterdam: Fredonia Books, 2004 [9781410105417].

Charleston, South Carolina: BiblioLife 2009 [9781116705393].

TÍTULO EN INGLÉS: *The Angular Stone*.

TÍTULO EN ESPAÑOL: *La piedra angular*.

TRADUCTOR(A): Mary J. Serrano.

PRIMERA EDICIÓN: New York: Cassell, c. 1892.

REEDICIONES / REIMPRESIONES

TÍTULO EN INGLÉS: *A Galician Girl's Romance*.

TÍTULO EN ESPAÑOL: *Bucólica*.

TRADUCTOR(A): Mary J. Serrano.

PRIMERA EDICIÓN: New York: Mershon, 1900.

REEDICIONES / REIMPRESIONES:

TÍTULO EN INGLÉS: *The Mystery of the Lost Dauphin (Louis XVII)*.

TÍTULO EN ESPAÑOL: *Misterio*.

TRADUCTOR(A): Annabel Hord Seeger

ILUSTRADOR: Raphael Bodé.

PRIMERA EDICIÓN: New York & London: Funk & Wagnalls, 1906.

REEDICIONES / REIMPRESIONES:

Whitefish, Montana: Kessinger, 2008 [9781437411911].

TÍTULO EN INGLÉS: *Midsummer Madness*.

TÍTULO EN ESPAÑOL: *Insolación*.

TRADUCTOR(A): Amparo Loring.

PRIMERA EDICIÓN: Boston: C. M. Clark, 1907.

REEDICIONES / REIMPRESIONES:

Amsterdam: Fredonia Books, 2004 [9781410106209].

TÍTULO EN INGLÉS: *The Son of the Bondwoman*.

TÍTULO EN ESPAÑOL: *Los Pazos de Ulloa*.

TRADUCTOR(A): Ethel Harriet Hearn.

PRIMERA EDICIÓN: London & New York: John Lane, 1908.

REEDICIONES / REIMPRESIONES:

New York: Howard Fertig, 1976.

Westport, Connecticut: Hyperion Press, 1977.

Amsterdam: Fredonia Books, 2006 [9781410109088].

TÍTULO EN INGLÉS: *Short Stories*.

TÍTULO EN ESPAÑOL: [Selección de cuentos].

TRADUCTOR(A): Albert Shapiro & F. J. Hurley.

PRIMERA EDICIÓN: New York: H. Holt, 1933.

REEDICIONES / REIMPRESIONES:

London: George Harrap, 1935.

TÍTULO EN INGLÉS: *The House of Ulloa*.

TÍTULO EN ESPAÑOL: *Los Pazos de Ulloa*.

TRADUCTOR(A): Paul O'Pray y Lucía Graves.

PRIMERA EDICIÓN: Hardmondsworth, England: Penguin, 1990.

REEDICIONES / REIMPRESIONES:

Una reimpresión de 1991. Agotado.

TÍTULO EN INGLÉS: *The House of Ulloa*.

TÍTULO EN ESPAÑOL: *Los Pazos de Ulloa*.

TRADUCTOR(A): Roser Caminals-Heath.

PRIMERA EDICIÓN: Athens, Georgia: University of Georgia Press, 1992.

REEDICIONES / REIMPRESIONES:

TÍTULO EN INGLÉS: *White Horse and Other Stories*.

TÍTULO EN ESPAÑOL: [Selección de cuentos].

TRADUCTOR(A): Rubert M. Fedorchek

PRIMERA EDICIÓN: Lewisburg, Pennsylvania: Bucknell University Press, 1993
[0838752586].

REEDICIONES / REIMPRESIONES:

TÍTULO EN INGLÉS: *Torn Lace and Other Stories*.

TÍTULO EN ESPAÑOL: [Selección de cuentos].

TRADUCTOR(A): María Cristina Urruela.

INTRODUCCIÓN: Joyce Tolliver.

PRIMERA EDICIÓN: New York: Modern Language Association of American (MLA), 1996.

REEDICIONES / REIMPRESIONES:

TÍTULO EN INGLÉS: *The Tribune of the People*.

TÍTULO EN ESPAÑOL: *El Tribunal*.

TRADUCTOR(A): Walter Borenstein.

PRIMERA EDICIÓN: Lewisburg, Pennsylvania: Bucknell University Press, 1999 [9780838753906].

REEDICIONES / REIMPRESIONES:

TÍTULO EN INGLÉS: *Stories of Spanish Life*.

OTROS AUTORES: Serafín Estébanez Calderón, Juan Eugenio Hartzenbusch, Armando Palacio Valdés, Pedro Antonio de Alarcón.

TÍTULO EN ESPAÑOL: *Primer Amor* [First Love es la aportación de Emilia Pardo Bazán a este volumen colectivo].

TRADUCTOR(A): No disponible.

PRIMERA EDICIÓN: Amsterdam: Fredonia Press, 2004 [9781410106162].

REEDICIONES / REIMPRESIONES:

Fairford, Glos, UK: Echo Library, 2007 [978-140681766X]. Nuevo título: *First Love* [solo el cuento de Emilia Pardo Bazán].

Colorado Springs, Colorado: Book Jungle, 2008 [978-1438501789]. Nuevo título: *First Love and Other Fascinating Stories of Spanish Life*.

Gloucestershire, UK: Dodo Press, 2009 [9781409939702]. Nuevo título: Idem.

TÍTULO EN INGLÉS: *St. Francis of Assisi, 13th Century*.

TÍTULO EN ESPAÑOL: *San Francisco de Asís, siglo XIII*.

TRADUCTOR(A): Terry Kennis.

PRIMERA EDICIÓN: Fitzwilliam, New Hampshire: Loreto Publications, 2008 [9780838753906].

REEDICIONES / REIMPRESIONES:

De la información aportada por el cuadro anterior, se puede deducir una serie de conclusiones que presentamos numeradas:

1. Los datos aportados no pueden considerarse un listado definitivo de la recepción, gracias a la traducción, de la obra literaria de Emilia Pardo Bazán al inglés, puede haber más, aunque no creemos que muchos más si ése fuera el caso. Y lo creemos por haber encontrado los mismos datos confirmados una y otra vez en las diferentes bibliotecas y tiendas de libros por Internet⁶.
2. Existe, por supuesto, otro gran campo de recepción de la figura y trabajos de la escritora coruñesa en lengua inglesa anglo-norteamericana: nos estamos refiriendo a los escritos críticos o de investigación o fuentes bibliográficas secundarias, que también son muy abundantes, pero que quedan fuera del alcance del presente artículo, que sólo se ocupa de las fuentes primarias o creación literaria de la autora.
3. Desde la perspectiva y los intereses de los Estudios de Traducción, más allá del primero e imprescindible recuento empírico, este corpus traducido de Emilia Pardo Bazán con el inglés como lengua meta, aunque no muy amplio, es suficiente para hacer posible abordar un conjunto amplio de estudios traductológicos, desde varios enfoques y orientaciones, y con múltiples intereses: comparación entre diversos traductores y sus métodos, objetivos y estilos particulares, comparación entre traducciones de varias épocas, de varios orígenes (británico, norteamericano), etc., la recepción general y las recepciones particulares. Esto puede ser la prometedora labor de muchos años. Por supuesto este trabajo no puede hacer más que ganar en interés si se amplía el número de lenguas y de países receptores de las traducciones.

⁶ La biblioteca personal de la escritora podría tal vez, en un futuro, depararnos nuevos descubrimientos, aunque no conviene confiar mucho: “Y no descarto la posibilidad de que, cuando se pueda consultar la parte de la biblioteca de la escritora hoy inaccesible, encontremos allí, entre otros libros, los ejemplares de muchas de sus obras traducidas, quizá encuadrados. Esto explicaría que en el Catálogo de la biblioteca de Emilia Pardo Bazán, recientemente editado por la Real Academia Galega, sólo figuren ocho novelas en otros idiomas, cantidad totalmente desproporcionada con los datos que acabamos de exponer” (Freire López 2003: 38); “Son las traducciones, ya mencionadas en este trabajo, de *Adán y Eva*, *Mujer y otros cuentos* y *El saludo de las brujas* al alemán; de *Misterio*, *Los Pazos de Ulloa*, *El cisne de Vilamorta* y *Un viaje de novios* al inglés; y la edición checa de *La piedra angular*” (Freire López 2003: 38 nota).

4. Sorprende, por ejemplo, la presencia muy mayoritaria, que no concebimos como un hecho casual en absoluto, de mujeres traductoras entre aquéllos que han sido responsables de traducir a nuestra autora. Habría una afinidad de fondo que sería necesario investigar de manera concienzuda y corroborar, si fuera el caso, en otros ámbitos lingüísticos. Todas ellas serían o habrían llegado a ser también un poco Emilia Pardo Bazán; la traducción es así: Fanny Hale Gardiner, Mary J. Serrano, Mary Springer, Annabel Hord Seeger, Amparo Loring, Ethel Harriet Hearn, Lucía Graves, Roser Caminal-Heath, María Cristina Urruela, Terry Kennis.
5. Anteriormente afirmábamos que se trataba de un corpus de traducciones ‘no muy amplio, pero suficiente’, pero se trata de un dato que debe ser matizado. La realidad es que la mayor parte de la monumental obra de doña Emilia continúa sin ser traducida al inglés. En otras palabras, la proporción, dentro del total de la misma, que ha sido traducida hasta la fecha ha sido mínima. La tarea pendiente todavía es muy grande.
6. Además, la mayor parte de las traducciones, todavía hoy en día, fueron hechas durante los años de vida de la escritora. Es decir, a pesar de aquellos buenos comienzos, desde su fallecimiento hasta el presente se ha traducido muy poco y de manera muy esporádica. Se trataría de un hecho lamentable al que habría que poner remedio en los años venideros.
7. Creemos además que este remedio es no sólo deseable, sino posible. Emilia Pardo Bazán puede, y de hecho lo hace, suscitar el interés de los lectores de lengua inglesa contemporáneos. La abundancia que el cuadro general anterior refleja de reediciones y reimpressiones de las antiguas traducciones de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, en la primera década del siglo XXI confirma este hecho e indica que el camino está abierto para emprender la tarea de nuevas futuras traducciones al inglés, sobre todo de obras todavía inéditas en dicha lengua.
8. Si se ha de buscar una explicación a este auge tan reciente y a este en apariencia sorprendente interés por recuperar a doña Emilia con gran éxito, ésta reside, sin duda, en la definitiva conclusión del periodo de protección de los derechos de autor, y de las traductoras, lo que ha permitido volver a publicar aquellos textos sin costes para las editoriales contemporáneas, y con gran éxito según las apariencias.

9. Todos estos datos no nos hacen más que reiterarnos en la creencia de que un nuevo auge de traducciones no sólo es necesario, deseable o del gusto de los investigadores pardobazanianos, sino posible y popular.
10. No se puede dudar que *Los Pazos de Ulloa* ha sido el libro estrella en inglés de doña Emilia, con tres traducciones diferentes. En inglés, la autora es sobre todo la autora de *Los Pazos de Ulloa* y del naturalismo literario en España⁷. Sin embargo, también es cierto que la continuación de esta novela, *La Madre Naturaleza*, de 1887, no conoce versión inglesa, lo que impide a los lectores de dicha lengua disfrutar de la continuación de la novela que nos ocupa. Este dato reflejaría, en nuestra opinión, perfectamente la realidad paradójica e insuficiente de la recepción inglesa de la autora.
11. Por otra parte, dentro del ámbito de las aportaciones más recientes al corpus de las traducciones inglesas de Emilia Pardo Bazán, que también existen, sobresale el hecho de las publicaciones de antologías de cuentos.
12. Finalmente, queremos mencionar el curioso dato de recepción inesperada, gracias a una traducción de 2008, de la biografía *San Francisco de Asís, siglo XIII* por parte de una editorial norteamericana especializada en temática católica: Loreto Publications. Un texto del siglo XIX sigue interesando a un público católico del siglo XXI norteamericano y consigue ser un éxito. Doña Emilia todavía puede depararnos estas gratas noticias.

LOS PAZOS DE ULLOA

La bibliografía que ha estudiado la novela más popular⁸ de Emilia Pardo Bazán es muy amplia. A través de ella les es posible a los lectores interesados y a los estudiosos disfrutar de un acceso cómodo a las principales claves

⁷ Este fenómeno ya comenzó a hacerse patente para la misma doña Emilia: “Si hemos de creer al *Caballero Audaz*, doña Emilia le comentó en una ocasión que ‘La obra que mayor éxito ha tenido de todas ha sido *Los Pazos de Ulloa*, que se ha traducido a diez o doce idiomas, ¡hasta el rumano!’” (Freire López 2003: 21).

⁸ “La opinión de que *Los Pazos de Ulloa* es la mejor novela de doña Emilia se ha mantenido mayoritariamente hasta hoy. No era ésta, sin embargo, la opinión de la autora” (Mayoral 1987: 104).

interpretativas y características literarias de la novela (Véase: Mayoral 1987: 7-113; Ayala 1997: 9-88; Martín Taffarel 1997: 287-338), entre las que no cabe olvidarse de mencionar las siguientes⁹, buena parte de ellas nacidas de la corriente literaria denominada *naturalismo*, que para Emilia Pardo Bazán era un movimiento que se adecuaba perfectamente al carácter y al genio español y que, además, contaba con claros antecedentes en la literatura realista patria de los Siglos de Oro (Ayala 1997: 30):

- Concepción pesimista del mundo: el dolor y el mal son algo inevitables y existen escasas posibilidades de alcanzar la felicidad.
- Observación minuciosa de la realidad, análisis exhaustivo, detallismo omnisciente, descripción fotográfica.
- Lo universal y el tema del dolor del ser humano, junto a lo local y cotidiano: Galicia, su paisaje y sus gentes, como tierra bárbara y primitiva, la decadencia de la aristocracia feudal gallega, el enfrentamiento entre la vida rural y la urbana.
- La Naturaleza no ejerce una presencia benéfica sino destructiva: no es una madre, sino una madrastra. La vegetación es invasora y agobiante. Las obras humanas derivan de inmediato en ruinas si no se las atiende de manera constante. El medio ambiente ejerce una presión sofocante sobre la conducta de los personajes.
- Cierta grado de aceptación del determinismo social y fisiológico. El cuerpo influye en el espíritu. Interés en el mundo material.
- Obsesión por lo sórdido, los bajos fondos, lo degradante.
- Estudios fisiológicos de los personajes, insistencia en su anatomía y en sus enfermedades. Existen seres poco dotados para sobrevivir, por su naturaleza, en el ambiente que les rodea.
- Ambientación histórico-social insuperable. Gran estilización literaria de la realidad.

Si descendemos a la lectura de la novela, a su realidad física de palabras escritas o recitadas, simplemente con acudir al primero de los capítulos de

⁹ Para mayor información sobre *Los Pazos de Ulloa*, véase: Mayoral 1988.

Los Pazos de Ulloa, ya es posible ejemplificar estos extremos anteriormente enumerados.

La primera página incluye la primera descripción de Julián Álvarez, nuevo párroco de los Pazos, según se encamina inseguro y temeroso hacia su destino. La debilidad de su naturaleza y lo medroso de su carácter, todo ello descrito con cuidadísima minuciosidad literaria, su procedencia urbana, su alambicada vestimenta, lo *determinan* hacia el dolor, el sufrimiento y el fracaso en este entorno, donde tendrá pocas posibilidades de sobrevivir:

Ejemplo 1: Iba el jinete colorado, no como un pimiento, sino como una fresa, encandimiento propio de personas linfáticas. Por ser joven y de miembros delicados, y por no tener pelo de barba, pareciera un niño, a no desmentir la presunción sus trazas sacerdotales. Aunque cubierto de amarillo polvo que levantaba el trote del jaco, bien se advertía que el traje del mozo era de paño negro liso, cortado con la flojedad y poca gracia que distingue a las prendas de ropa de seglar vestidas por clérigos. Los guantes, despellejados ya por la tosca brida, eran asimismo negros y nuevecitos, igual que el hongo, que llevaba calado hasta las cejas, por temor a que los zarandeos de la trotada se lo hiciesen saltar al suelo, que sería el mayor compromiso del mundo. Bajo el cuello del desairado levitín asomaba un dedo de alzacuello, bordado de cuentas de abalorio. Demostraba el jinete escasa maestría hípica: inclinado sobre el arzón, con las piernas encogidas y a dos dedos de salir despedido por las orejas, leíase en su rostro tanto miedo al cuartago como si fuese algún corcel indómito rebosando fiereza y bríos (Pardo Bazán 1997: 5-6).

Quienes salen a su encuentro en estos primeros y comprometidos momentos no albergan dudas sobre el recién llegado y sus maneras desde el comienzo, como este primer capítulo se encarga también de explicitar:

Ejemplo 2: El cazador se arrimó al cura. – ¿Y qué le parece del rapaz, diga? ¿Verdad que no mete respeto? – ¡Boh!... Ahora se estila ordenar *miquitrefes*... Y luego mucho de alzacuellitos, guantecitos, perejiles con escarola... ¡Si yo fuera el arzobispo, ya les daría el demontre de los guantes! (Pardo Bazán 1997: 13-14).

La Naturaleza, asociada a las impresiones que provoca ésta en Julián, también se convierte en protagonista de la suerte y destino de los personajes desde el primer capítulo:

Ejemplo 3: Experimentaba el jinete indefinible malestar, disculpable en quien, nacido y criado en un pueblo tranquilo y soñoliento, se halla por vez primera frente a frente con la ruda y majestuosa soledad de la naturaleza, y recuerda historias de viajeros robados, de gentes asesinadas en sitios desiertos. – ¡Qué país de lobos!– dijo para sí, tétricamente impresionado (Pardo Bazán 1997: 8).

Por el contrario, la primera descripción físico-moral del otro de los personajes masculinos protagonista, don Pedro, el Marqués de Ulloa, se presenta al lector en términos completamente contrapuestos. Su naturaleza plenamente varonil, cazadora y poderosa produce todas las impresiones contrarias:

Ejemplo 4: El cazador que venía delante representaba veintiocho o treinta años: alto y bien barbado, tenía el pescuezo y rostro quemados por el sol, pero por venir despechugado y sombrero en mano, se advertía la blancura de la piel no expuesta a la intemperie, en la frente y en la tabla del pecho, cuyos diámetros indicaban complexión robusta, supuesto que confirmaba la isleta de vello rizado que dividía ambas tetillas. Protegían sus piernas recias polainas de cuero, abrochadas con hebillaje hasta el muslo; sobre la ingle derecha flotaba la red de brabante de un repleto morral, y en el hombro izquierdo descansaba una escopeta moderna, de dos cañones (Pardo Bazán 1997: 10).

THE HOUSE OF ULLOA

Nivel microtextual: una aproximación

Como ya se dio a conocer anteriormente, a principios de los años noventa del siglo pasado, se publicaron dos traducciones diferentes de *Los Pazos de Ulloa*, una británica de 1990, y otra estadounidense de 1992, las dos tituladas *The House of Ulloa*. Por ello, el presente apartado de este artículo en torno a las traducciones inglesas de la obra de doña Emilia, quiere descender al nivel microtextual de los ejemplos y las decisiones de traducción concretas y conocer, muy brevemente, tanto los productos de los traductores como a los traductores mismos, mediante el acercamiento, entre otros muchos que se podrían haber elegido, a las versiones traducidas de los cuatro ejemplos del apartado anterior, todos ellos procedentes del Capítulo I de la novela.

De la confrontación de las dos versiones del primer ejemplo, se deduce fácilmente que el tándem O'Prey-Graves se caracteriza por traducir utilizando muchas más palabras, incluso más que el original (lo cual es una práctica muy normal en traducción), frente a la versión de Caminals-Heath quien es mucho más escueta y parca en su verbosidad. De hecho su traducción es más breve que el original: por ejemplo, se elimina la comparación a los pimientos y la fresas, lo cual es muy poco habitual cuando se traduce, ya que el traductor tiende a ser mucho más explícito y propenso a añadir aclaraciones que no figuraban en su texto origen. Por otra parte, el lector atento se dará rápidamente cuenta del hecho de que la primera versión es mucho más libre, improvisa, cambia el orden de las frases y oraciones,

mientras que la segunda siempre se muestra en estos aspectos mucho más atenta al original y a la proximidad al mismo:

Ejemplo 1a: The rider's face was bright red – not like a pepper, but with that strawberry flush so typical of lymphatic people. Indeed, at first sight one might have taken him for a boy – he was young, beardless and slightly built – had not his priestly appearance contradicted such an assumption. One could see, despite the yells dust raised by the hack's trot, that his suit was made of plain black cloth, cut in the loose, graceless fashion that marks the clothes of a priest. And sticking out from under his shapeless frock-coat was about an inch of clerical collar embroidered with beads. His leather gloves, already frayed by the rough rein, were also black as well as new, like his stiff round hat. This he wore pulled down to his eyebrows for fear that with so much bouncing it would fall off, which for him would simply have been the end of the world. His face, meanwhile, showed as much fear of the nag as if it had been a fiery, uncontrollable stallion – for he was hardly a master of horsemanship, and, as he leaned forward, his legs sticking out, he seemed on the brink of tumbling headlong to the ground (Pardo Bazán 1990: 25-26).

Ejemplo 1b: The horseman's face was flushed not red but pink, as befits lymphatic temperaments. His youth, delicate frame, and smooth skin gave him the appearance of a boy, an impression belied by his priestly garb. Under the yellow dust beaten by the nag one could see the lad's plain black suit, with the loose and clumsy cut that marks all lay clothes worn by churchmen. His gloves, already worn through by the coarse bridle, were as black and new as the bowler that he had pressed down to his eyebrows, for fear that the jolting might fling it to the ground – which would have been most embarrassing. An inch of bead-embroidered stock showed under the collar of the graceless overcoat. The horseman displayed little riding skill: as he leaned over the saddlebow with his knees bent, ready to be ejected over the horse's ears, his face revealed as much terror as if the nag were a wild steed bursting with fierceness and vigor (Pardo Bazán 1992: 3).

Podemos adelantar nuestra opinión según la cual nos encontramos ante dos traducciones de gran calidad y con un gran número de hallazgos, sin embargo ello no nos impide reconocer que por lo que respecta al diálogo final del capítulo, ninguno de las dos versiones consigue reproducir el humor o el juego de vulgarismos-regionalismos del texto de Emilia Pardo Bazán. Era y es, desde luego, un reto muy difícil. Por otra parte, de nuevo insistir en la característica constante de ambas traducciones: la explicitación y comentario de la primera, con detalles que no están en el original, como el nombre de Primitivo o la edad del cura, de los dos presentes, que protagoniza esta conversación, en contraste con la segunda que no considera necesario en absoluto ayudar a sus lectores con esta información suplementaria:

Ejemplo 2a: ‘What do you think of the youngster, then?’ Primitivo asked the old priest. ‘Nothing to be afraid of, eh?’ ‘Bah! It’s the fashion now to make priests out of scamps like that. Pretty little collars, pretty little gloves... All frills and fripperies... If I were Archbishop there’d be the devil to pay for those gloves!’ (Pardo Bazán 1990: 31)

Ejemplo 2b: The hunter approached the priest. “Tell me, what do you think of the lad? He doesn’t command much respect, does he?” “Bah! It’s common practice now to ordain jackanapes who show off their fancy stock and near gloves. Fiddlesticks! If I was an archbishop I’d give the damn gloves to the devil!” (Pardo Bazán 1992: 9)

En relación a este tercer ejemplo, aparte del prolijo “gloomily, though nevertheless impressed” de la primera versión, en contraste con el escueto y más próximo al original “gloomily impressed”, creemos que sobresale, por todas sus posibles asociaciones, la doble traducción de “pueblo soñoliento” por “sleepy town”, en el primer caso, y por “dreamy town” en el segundo. Creemos que la traducción correcta es “sleepy”, y que “dreamy” puede casi considerarse un error de traducción, pero, ciertamente, muy hermoso si en el siglo XIX de la Galicia de doña Emilia hubiera existido tal pueblo “soñador”, que no “soñoliento”:

Ejemplo 3a: The rider felt ill at ease in a way that was hard to define – but pardonable in someone born and bred in a quiet, sleepy town, who finds himself for the first time face to face with the majestic solitude of Nature, and who remembers tales of travellers robbed, and of people murdered in deserted places. ‘What a land of wolves!’ he said gloomily, though nevertheless impressed (Pardo Bazán 1990: 27).

Ejemplo 3b: The rider experienced an unsettling discomfort, justifiable in anyone who, born and bred in a quiet dreamy town, faces for the first time the majestic loneliness of nature and recalls tales of plundered travellers and people murdered in deserted places. “What a country of wolves!” he mumbled to himself, gloomily impressed (Pardo Bazán 1992: 5).

Finalmente, este último párrafo-ejemplo confirma de nuevo, si se analiza con alguna atención, que los traductores primeros son mucho más amigos de la verbosidad traductora, del detallismo y de la interpretación, mientras que la segunda traductora está siempre atenta al orden de las palabras y de las ideas del original y que no le gusta expresarse en más palabras de las estrictamente necesarias. Esos parecen ser sus gustos y métodos de traducción

que podrían ser comprobados de manera totalmente fidedigna mediante el estudio de sus novelas traducidas completas:

Ejemplo 4a: The hunter who walked in front looked about thirty years old. He was tall, with a full beard and sunburnt neck to face – as his shirt was open, and he carried his hat in his hand, one could see the whiteness of the skin on his forehead and neck where it had not been exposed to the wind and the weather. His broad chest, with its mat of hair, suggested a robust constitution. His legs were covered with thick leather gaiters buckled up to the knees; at his waist hung a full bag of game, and a modern double-barrelled shot-gun rested on his left shoulder (Pardo Bazán 1990: 28-29).

Ejemplo 4b: The leading hunter appeared to be twenty-eight or thirty years old. Tall and well bearded, he had a sunburned neck and face; but his open shirt and bare head revealed the fair skin of his chest and forehead, usually protected from the weather. The broad torso, with a tiny island of curly hair between the nipples, suggested a vigorous constitution. Leather boots buckled up to his thighs protected sturdy legs; a well-stuffed hunting bad covered with a linen net hung over his groin; and a modern, two-barrel gun rested on his shoulder (Pardo Bazán 1992: 6-7).

Nivel macrotextual: una aproximación

Las traducciones no solo pueden juzgarse y compararse mediante el enriquecedor ejercicio de análisis y estudio de sus pequeñas decisiones u opciones léxicas o morfosintácticas. También pueden ser observadas como productos o textos completos que se actualizan en un determinado contexto histórico y geográfico y que juegan, por lo tanto, un papel sociocultural específico. En consecuencia, a estas dos traducciones de finales del siglo XX de *Los Pazos de Ulloa* se le pueden aplicar también, de manera independiente o comparada, diversos conceptos, acuñados por la moderna disciplina de los Estudios de Traducción o Traductología (Veáse Baker 2009), que sean aplicables a textos completos, con independencia de su complejidad o tamaño. En concreto, para los propósitos y objetivos de este capítulo y de la sección del mismo que nos ocupa, nos entretendremos en tres de ellos: “teorías funcionales de la traducción” (Nord 1991; Nord 1997; Schäffner 2009: 115-121), “el concepto de retraducción” (Venuti 2003: 25-38; Brisset 2004: 39-67; Gürçağlar 2009: 233-236) y el binomio metodológico “traducción domesticadora / traducción exotizante” (Venuti 2002).

La traducción británica de 1990 es una edición comercial que intenta llegar a un sector muy amplio del público, fue publicada por la popular

editorial Penguin, y es un libro de bolsillo y pasta blanda. La introducción es muy breve, de tres páginas y media (1-4) donde abundan las alabanzas a la autora y a la novela, junto a una pequeña biografía de doña Emilia. También se aporta una pequeña nota sobre la tumultuosa historia de la España del momento (20-21) y una nota mínima donde se indica el texto origen, la edición princeps de 1886. Entre estas páginas se incluye una selección de pasajes, no el texto completo, de los *Apuntes biográficos*, traducidos como *Notes Towards an Autobiography* (4-20), que servían de prólogo a la novela en el año de su primera publicación ya citado.

La traducción norteamericana de 1992 es muy diferente de la anterior. Tenemos una edición universitaria publicada por la Universidad de Georgia, de pasta dura y formato mucho más cuidado, minoritaria, y con fines académicos y de investigación. La introducción es mucho más completa, rigurosa y en consonancia con las exigencias de un público experto mucho más exigente. Los *Apuntes biográficos* también se incluyen, denominados esta vez *Autobiographical Sketches*, pero esta vez traducidos en su totalidad y situados al final del libro (261-317). Y si el volumen anterior en su conjunto presentaba un total de 22 notas a pie de página muy sencillas, este segundo incluyen cinco notas a pie de página para la introducción y setenta y cuatro para la novela traducida, de mucha mayor enjundia.

Las teorías funcionales de la traducción han situado el centro de interés del proceso de traducción en el texto meta y en la función o necesidad que cubrirá éste en la cultura y lengua meta, lo que realmente importa. De esta manera, la forma en que se efectúe la traducción vendrá determinada no por cómo era o cómo estaba estructurado el texto original, que pasará a ser una mera fuente de información de la cual extraer o descartar elementos, sino por las necesidades de funcionamiento del nuevo texto traducido. De esta manera se descartaban y desacreditaban definitivamente, según esta escuela conceptos tan tradicionales, pero supuestamente erróneos, como la fidelidad o la equivalencia al texto origen, las cuales no serán a partir de ahora imposibles, sino innecesarias. Si se aplica esta teoría a la descripción somera de las realidades materiales de ambas traducciones, resulta de gran utilidad para entender dichas realidades situarlas en el contexto de uso y función de ambas. El hecho de que la traducción de Penguin sea una traducción popular, y el de que la traducción de la University of Georgia sea una académica marca su existencia y el resultado final y características de ambas, como se ha descrito anteriormente y se podría estudiar con mucha mayor profundidad.

Otro concepto muy debatido y estudiado de los modernos Estudios de Traducción es el de “retraducción”. En las páginas de este artículo se ha dado a conocer el hecho de que *Los Pazos de Ulloa* ha sido traducido al inglés en tres ocasiones, 1908, 1990 y 1992. Se trataría de una novela que ha experimentado un claro proceso de retraducción. Detrás de estos ejemplos históricos de obras que se traducen una y otra vez, a veces para cada nueva generación, se esconde una hipótesis que defiende que la retraducción probaría que toda traducción es un acto incompleto que invita a seguir esforzándose, o seguir traduciendo, para paliar dicha insuficiencia. Por ello se producen tantas retraducciones y por ello se rechazan tantas traducciones del pasado que ya no se juzgan válidas o útiles, sobre todo de los grandes textos sagrados o canonizados por la tradición literaria. Los cambios sociales, culturales, lingüísticos, etc., también jugarían un papel muy relevante en la consolidación de este deseo de aproximar un texto venerado a nuestra contemporaneidad y sus modas y exigencias. Parece claro, como así ha sido, que si un texto de Emilia Pardo Bazán era candidato a la retraducción era éste, *Los Pazos de Ulloa*, el más popular entre los muchísimos de su autora, a pesar de ella misma muy probablemente, y el que marca el imaginario popular en mayor medida respecto a ella misma, como ya hemos mencionado en párrafos anteriores.

La traductora e introductora de la traducción norteamericana de 1992 también incluyó, como otro paratexto académico esencial, una sección a la que denomina *A Note on the Translation* (Pardo Bazán 1992: ix-x) y que no habíamos mencionado anteriormente. En ella se hace eco de este fenómeno de la retraducción al recordar que ya existía una traducción de 1908 de Ethel Harriet Hearn, la cual está dotada de un inconfundible “Victorian flavor”, con lo que da a entender que está anticuada. Aparte afirma que lo que ella quiere hacer es una versión americana, es decir, su retraducción para su tiempo y el lugar de su presente.

En tercer lugar uno de los argumentos de mayor éxito en los últimos tiempos de la Traductología es aquel que divide el ejercicio de la traducción literaria en dos grandes apartados o métodos. Aquéllas que buscan un acercamiento a la lengua y cultura origen y que por lo tanto permiten que éstas se hagan patentes de alguna manera en el texto meta o traducido, aunque suponga alguna o mucha dificultad de lectura y comprensión para el destinatario de la traducción. Se denominarían traducciones ‘exotizantes’ o ‘extranjerizantes’ y siempre son minoritarias dentro del panorama general de la traducción de una nación, lengua o época. Por otra parte, tenemos las

traducciones ‘domesticadoras’ que serían las mayoritarias, sobre todo de las lenguas y culturas mayoritarias y muy cerradas en sí mismas, como la anglo-norteamericana, que buscan que el texto meta se lea sin dificultades, de la manera más fluida, como si fuera un original (lingüístico y cultural), y que la existencia de un traductor resulte un hecho ‘invisible’. En éstas los elementos foráneos se eliminan o neutralizan lo más posible.

Si consideramos las dos traducciones que estamos estudiando de la novela de doña Emilia, ya sabemos que ambas neutralizan una denominación problemática como es “pazos”, con un marcado carácter local, y la sustituyen por una denominación muy general que no plantea ningún problema de comprensión o lectura a los nuevos lectores de lengua inglesa: *The House of Ulloa*. Se trataría de un ejemplo muy claro de domesticación.

Pero aún hay más. Si volvemos al Capítulo I de la novela de Emilia Pardo Bazán, nos encontramos con este pasaje:

¿Tendrá usted la bondad de decirme si falta mucho para la casa del señor marqués de Ulloa? –¿Para los Pazos de Ulloa? –contestó el peón repitiendo la pregunta. – Eso es (Pardo Bazán 1997: 6).

Julián menciona la palabra ‘casa’, para ser corregido de inmediato y acostumbrado a reconocer y usar la palabra ‘pazo’. ¿Cómo solucionan los traductores esta dificultad, que además contradice claramente la palabra que han elegido para el título (house). De la siguiente manera, es decir neutralizando y domesticando de manera completa el original:

‘Would you be kind enough to tell me if it’s far to the marquis of Ulloa’s house?’ ‘To the manor house?’ replied the labourer, repeating the question. ‘Yes’ (Pardo Bazán 1990: 26)¹⁰.

“Will you kindly tell me how far is the marquis of Ulloa’s house?” “The house of Ulloa?” the Yorker replied, repeating the question. “That is correct” (Pardo Bazán 1992: 4).

¹⁰ La traducción de Penguin conserva sin embargo un pequeño número de palabras típicamente gallegas, y por lo tanto exotizantes, que explica en nota: ‘tostado’ (Galician Ribeiro wine); ‘muñeira’ (Galician folk dance); ‘resolio’ (cheap brandy); ‘reveirana’ (Galician folk dance); ‘compaña’ (Galician rural superstition) (Pardo Bazán 1990: 35, 66, 76, 153, 185)

Clausuraremos esta sección con un retorno a la *Note on the Translation* de la traducción norteamericana. A pesar de lo que acabamos de comprobar, la traductora se expresa en los siguientes términos en dicho paratexto, lo que consideramos una gran contradicción (incluso explícita según leeremos a continuación) con su práctica real y un apasionante tema de investigación futura que terminara de comprobar la verdad completa de esta traducción al respecto¹¹:

A translation must be faithful, if not to the letter, to the spirit of the original (...) done my best to make the author's prose palatable in English ... but tone down, tame it, would be an act of cowardice and a betrayal (...) risks of Pardo Bazán's originality to the safety of an English version that did not attempt to reflect it (Pardo Bazán 1992: ix-x).

CONCLUSIÓN

Todo recorrido que se extienda por las traducciones de la obra de un escritor clásico o de un clásico moderno, ya sea general o dentro de un ámbito lingüístico, temporal o geográfico predeterminado, siempre supone un viaje fascinante de implicaciones culturales y de descubrimientos de interpretaciones y transformaciones. Este feliz descubrimiento, y las posibilidades de investigación y disfrute personal que se derivan del mismo, es lo que nos gustaría haber comunicado gracias al esfuerzo y colección de oraciones, párrafos y apartados de las secciones de este artículo. Emilia Pardo Bazán, nuestra coruñesa, gallega y española universal, lo es de todo derecho (universal), pero aún hay muchos millones de seres humanos, que hablan o no hablan inglés, que están pendientes de descubrirlo o de hacerlo de forma plena. Es decir, aún requiere nuestra inspirada e inspiradora escritora que surjan amplias comunidades de traductores, y de mecenas que les apoyen, que aborden la paciente labor de traducirla, que no es cosa fácil, pues sino no sería doña Emilia, al inglés por supuesto, como creemos haber demostrado en cierta medida, y a otras lenguas, con toda seguridad. Se trata de una tarea pendiente y tal vez urgente.

¹¹ En esta nota del traductor, también se puede confirmar el método de traducción muy atento al original que en una sección anterior observábamos como un rasgo típico de esta traducción y traductora, ya que se afirma lo siguiente: “attempts to preserve the character of nineteenth-century prose... long-winded sentences, slightly archaic and Latinate words, traits of Pardo Bazán's style” (Pardo Bazán 1992: ix).

BIBLIOGRAFÍA

- Ayala, M^a de los Ángeles (1997): “Introducción”, en Emilia Pardo Bazán: *Los Pazos de Ulloa*, Madrid, Cátedra, 9-88.
- Baker, Mona and Gabriela Saldanha (eds.) (2009): *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London and New York, Routledge.
- Brisset, Annie (2004): “Retraduire our le corps changeant de la connaissance. Sur l’historicité de la traduction”, en Christine Raguét (ed.): *Palimpsestes*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 15, 39-67.
- Caballer Dondarza, Mercedes (2009): “Cuentos y ensayos de Emilia Pardo Bazán en la prensa estadounidense (1875-1918)”, en José Manuel González Herrán et al. (eds.): *La Literatura de Emilia Pardo Bazán*, A Coruña, Real Academia Galega / Fundación Caixa Galicia, 217-227.
- Caminals-Heath, Roser (1992a): “A Note on the Translation”, en Emilia Pardo Bazán: *The House of Ulloa*, Athens, Georgia, University of Georgia Press, ix-x.
- Caminals-Heath, Roser (1992b): “Introduction”, en Emilia Pardo Bazán: *The House of Ulloa*, Athens, Georgia, University of Georgia Press, xi-xviii.
- Fernández-Couto Tella, Mercedes (2005): *Catálogo da biblioteca de Emilia Pardo Bazán*, A Coruña, Real Academia Galega.
- Freire López, Ana M^a (2003): “Las traducciones de la obra de Emilia Pardo Bazán en vida de la escritora”, en *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, núm. 3, 21-38.
- Gürçağlar, Şehnaz Tahir (2009): “Retranslation”, en Mona Baker and Gabriela Saldanha (eds.): *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London and New York, Routledge, pp. 233-236.
- Martín Taffarel, Teresa (1997): “Cuaderno crítico”, en Emilia Pardo Bazán: *Los Pazos de Ulloa*, Barcelona, Editorial Onda, 287-338.
- Mayoral, Marina (1987): “Introducción biográfica y crítica”, en Emilia Pardo Bazán: *Los Pazos de Ulloa*, Madrid, Castalia, 7-113.
- Mayoral, Marina (coord.) (1988): *Estudios sobre Los Pazos de Ulloa*, Madrid, Cátedra.
- Nord, Christiane (1991): *Text Analysis in Translation*, Amsterdam – Atlanta, Georgia, Rodopi.
- Nord, Christiane (1997): *Translating as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained*, Manchester, St. Jerome.

- O'Prey, Paul and Lucía Graves (1990): "Introduction", en Emilia Pardo Bazán: *The House of Ulloa*, London, Penguin, 1-21.

- Pardo Bazán, Emilia (1886): *Los Pazos de Ulloa*, novela original precedida de unos *Apuntes autobiográficos*, 2 vols., Barcelona, Daniel Cortezo y Cía, Editores.

- Pardo Bazán, Emilia (1987): *Los Pazos de Ulloa*, edición, introducción y notas de Marina Mayoral, Madrid, Castalia.

- Pardo Bazán, Emilia (1990): *The House of Ulloa*, trans. Paul O'Prey y Lucía Graves, London, Penguin.

- Pardo Bazán, Emilia (1992): *The House of Ulloa*, trans. Roser Caminals-Heath, Athens, Georgia, University of Georgia Press.

- Pardo Bazán, Emilia (1997): *Los Pazos de Ulloa*, edición de M^a de los Ángeles Ayala, Madrid, Cátedra.

- Pardo Bazán, Emilia (1997): *Los Pazos de Ulloa*, edición de Teresa Martín Taffarel, Barcelona, Editorial Onda.

- Patiño Eirín, Cristina (2005): "Historia, génesis y transmisión de los textos de Emilia Pardo Bazán", en José Manuel González Herrán et al. (eds.): *Actas del I Simposio Emilia Pardo Bazán: Estado de la cuestión*, A Coruña, Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, 67-112.

- Schäffner, Cristina (2009): "Functionalist approaches", en Mona Baker and Gabriela Saldanha (eds.): *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London and New York, Routledge, pp. 115-121.

- Venuti, Lawrence (2002): *The Translator's Invisibility*, London and New York, Routledge.

- Venuti, Lawrence (2003): "Retranslations: The Creation of Value", en *Bucknell Review*, Lewisburg, PA, Bucknell University, 47(1), 25-38.

Alarcón en la obra crítica de Emilia Pardo Bazán

Emilia Pérez Romero

(CENTRO DE ENSEÑANZA SECUNDARIA “FRANÇOIS TRUFFAUT”, FRANCIA)

RESUMEN

En este trabajo se pretende estudiar la atención crítica que Emilia Pardo Bazán le dedica a Pedro Antonio de Alarcón, centrándose en el ensayo necrológico que aparece publicado originariamente en cuatro entregas en el *Nuevo Teatro Crítico*, en el que la autora gallega traza el perfil biográfico y reconoce los méritos literarios del autor de *El Clavo*. Además, se presta atención a aquellos comentarios de doña Emilia que abordan cuestiones sobre ciertos puntos de su propia vida literaria y de sus ideas estéticas.

PALABRAS CLAVE: Emilia Pardo Bazán, Pedro Antonio de Alarcón, crítica literaria, novela de la Restauración.

ABSTRACT

We pretend to study in this article the critical attention that Mrs. Pardo Bazán paid to Pedro Antonio de Alarcón focusing on the obituary essay that initially appeared in four issues in *Nuevo Teatro Crítico* in which the Galician author outlined the biographical profile and admitted the literary merits of the author of *El Clavo*. Besides, the article deals with those comments made by Mrs. Pardo Bazán about some questions related to her own literary life and aesthetic ideas.

KEY WORDS: Emilia Pardo Bazán, Pedro Antonio de Alarcón, literary criticism, novel from the Restoration period.

La afición de Pardo Bazán por la lectura comienza en fecha muy temprana como ella misma evoca en sus *Apuntes autobiográficos*¹. Dicha afición además de una gran curiosidad por todo cuanto está a su alcance, y un ambito familiar favorable para saciar sus intereses intelectuales son la clave de la vasta cultura literaria que quedó demostrada en su fecunda labor crítica. Sin embargo, no es hasta 1874-1875 cuando descubre a los novelistas españoles contemporáneos, Valera, Galdós, Alarcón, y ello gracias a las recomendaciones de un amigo, como confiesa en dichos *Apuntes*². Estos narradores, que despertaron el interés de doña Emilia por la novela española de su tiempo, inciden, asimismo, de manera decisiva en su vocación literaria, como revela en la obra citada:

Prodújome el descubrimiento gran satisfacción y me infundió la idea de probar a escribir también algo novelesco (...) Si la novela se reduce a escribir lugares y costumbres que nos son familiares, y caracteres que podemos estudiar en la gente que nos rodea, entonces (pensé yo) puedo atreverme y puse manos a la obra³.

Constatado este hecho hemos resuelto rastrear en la obra crítica de doña Emilia la presencia de uno de estos primeros novelistas españoles coetáneos a cuya obra accede la escritora gallega: don Pedro Antonio de Alarcón. En primer término revisaremos los párrafos que le dedica en *La cuestión palpitante*, para centrarnos a continuación en el ensayo que le consagra en el *Nuevo Teatro Crítico*. Estos trabajos ponen de realce la admiración y el respeto que doña Emilia sentía hacia el autor de *El clavo*, así como su capacidad crítica y sus propios postulados estéticos.

La atención que la escritora gallega consagra a Alarcón encuentra su primer punto de referencia importante en los artículos publicados en *La Época*, que configuran *La cuestión palpitante* (1883)⁴. En las páginas que

¹ “Era yo de esos niños que leen cuanto cae por banda, hasta los cucuruchos de especias y los papeles de rosquillas; de esos niños que se pasan el día quietecitos en un ricón cuando se les da un libro (...)”, Pardo Bazán 1886: 14.

² 1886: 39.

³ 1886: 51-52.

⁴ Ya en 1881 en el interesante prefacio que encabeza su novela *Un viaje de novios* –documento que podría considerarse el germen de su obra *La cuestión palpitante* en tanto que expresa sus ideas estéticas– doña Emilia alude elogiosamente a Alarcón al referirse al realismo español.

dedica a la novela española, y más concretamente a los principales novelistas del momento, Pardo Bazán estudia en primer lugar a Alarcón. A pesar de la acusada impronta romántica, doña Emilia valora sus dotes realistas y elogia algunas de sus obras, en especial, las narraciones breves y cuentos, entre los que destaca *El sombrero de tres picos*:

Alarcón gana con reducirse a cuadros chicos: su cincel trabaja mejor exquisitos camafeos, ágatas preciosas, que mármoles de gran tamaño. Descuella en el cuento y la novela corta, variedad literaria poco cultivada en nuestra tierra y que Alarcón maneja con singular maestría⁵.

Pese a estas elogiosas observaciones, Alarcón, adverso a la escuela naturalista a la que llamó “mano sucia de la literatura”⁶, manifestó epistolarmente sus objeciones a *La cuestión palpitante*⁷, tal como lo recuerda la escritora gallega en los *Apuntes autobiográficos*:

Sostuvo Alarcón una especie de polémica epistolar conmigo acerca del naturalismo (...); y a pesar de que yo no dejé de mostrarle ni en cartas ni en la misma *Cuestión palpitante* toda la consideración que merece su ingenio, se ha enojado y puesto la venda siendo otros los descalabrados: en recientes escritos suyos se queja de que los naturalistas le niegan el agua y el fuego... cuando él niega al prójimo el agua y el jabón⁸.

Es cierto que doña Emilia le muestra su máxima consideración, incluso en los momentos difíciles en que el escritor guadijeño se sintió postergado por la crítica, como se refleja en una carta que le dirige en 1882:

¿Querrá usted que le rueguen? Pues véame ya con las manos juntas y suplicando no nos deje en tal desamparo... No tiene usted derecho para desertar⁹.

⁵ Pardo Bazán 1989: 307.

⁶ En *La moral en el arte*, discurso de entrada en la Real Academia, pronunciado el 25 de febrero de 1877; publicado en Alarcón 1883.

⁷ Sobre la recepción y polémica de *La cuestión palpitante* véase el “Estudio introductorio” realizado por el profesor González Herrán en 1989, especialmente las páginas 64-53. En cuanto a la diatriba epistolar, González Herrán lamenta la pérdida de estas cartas, *vid.* p. 65.

⁸ González Herrán 1989: 66.

⁹ Citada por Montesinos 1997: 276.

Pasada la marejada entre los escritores que reivindican una función estética de la literatura y los que vindican una función didáctico moral, y fiel hacia este autor que dejó una honda huella en su espíritu, Pardo Bazán, al conocer su desaparición, le dedica un completo estudio en donde analiza su personalidad y su obra¹⁰. Se trata del trabajo que a modo de necrológica publica en el *Nuevo Teatro Crítico*. Atendiendo al lugar preeminente que ocupa este ensayo en la crítica pardobazaniana, le dedicaremos una especial atención en las líneas que siguen.

Como acabamos de señalar este estudio fue publicado originalmente en el *Nuevo Teatro Crítico* en cuatro entregas en los números 9, 10, 11 correspondientes a septiembre, octubre y noviembre de 1891, y en el número 13 correspondiente a enero de 1892. La primera entrega aparece bajo el título “Pedro Antonio de Alarcón (Necrológicas)”, (páginas 22-80); la segunda se titula “Pedro Antonio de Alarcón (Obras cortas)”, (páginas 20-67); la tercera se intitula “Pedro Antonio de Alarcón (Novelas largas)”, (páginas 26-67); y la cuarta y última es “Pedro Antonio de Alarcón. Los viajes. Los artículos de costumbres. La crítica. Las poesías. El drama”, (páginas 20-54). La primera entrega fue recogida en forma de libro con el título *Personajes ilustres. Alarcón. Estudio biográfico*¹¹. Posteriormente, en 1908, las tres primeras entregas formarán parte del tomo XXXII de sus *Obras Completas* titulado *Retratos y apuntes literarios*¹². Por último, fue recogida en su totalidad en 1973 por H. L. Kirby en el Tomo III de las *Obras Completas*¹³.

Además de los aspectos que acabamos de señalar, el cotejo entre el trabajo aparecido en la prensa y los aparecidos ulteriormente no presentan

¹⁰ Como hemos podido constatar en las líneas que preceden, hasta el momento doña Emilia se había referido a él únicamente en estudios en los que ofrecía una visión en conjunto de la literatura.

¹¹ Pardo Bazán (s. a.).

¹² Pardo Bazán 1908: 117-216.

¹³ Pardo Bazán 1973: 1360-1409. Kirby sigue el texto como apareció en 1908 en la colección *Retratos y apuntes literarios*; el último artículo de la serie lo toma de la publicación en el *Nuevo Teatro Crítico* ya que este capítulo no está incluido en la edición de 1908.

diferencias notables. Éstas atañen fundamentalmente al estilo y son de poca relevancia¹⁴.

El procedimiento seguido por la autora en este ensayo es el habitual en sus trabajos de historia y crítica: comienza con la biografía del autor y lo estudia a partir del movimiento o corriente literaria a la que pertenece. Cabe advertir que, antes de emprender la revisión de la personalidad de don Pedro, en previsión de posibles críticas¹⁵, Pardo Bazán comenta a sus lectores que un trabajo de esta índole lo hubiera realizado “harto mejor alguno de los compañeros” del autor, puesto que contendría “datos inéditos y curiosos”; en fin, “sería *diario de testigo*, no relación de historiógrafo”. Líneas más abajo alude a su deseo de respetar la memoria de Alarcón en esta monografía.

Para trazar la semblanza humana de Alarcón doña Emilia se valió de dos fuentes que ella misma señala al comienzo y que cita explícitamente a lo largo del estudio¹⁶, me refiero a la biografía que don Mariano Catalina puso al frente de la primera serie de *Novelas cortas* y que alcanza hasta 1881 y a la “autobiografía” que podemos encontrar en las propias obras de Alarcón¹⁷. Dicho esto, vertebrada en tres momentos “la agitada, varia y azarosa existencia del escritor”; a saber, “*La juventud. Primeras aventuras. Bohemia literaria y política*”; “*La guerra de África. Últimas aventuras. Carrera política frustrada*”; “*Síntomas de cansancio. Vida doméstica. La batalla literaria. Muerte*”.

La escritora gallega acomete la extensa biografía partiendo del principio de que el autor andaluz estuvo determinado por las circunstancias familiares

¹⁴ Así, podemos leer, a modo de ejemplo: “he de principiar diciendo que esta tarea la desempeñaría harto mejor” [1891], “principio diciendo que esta tarea pudo desempeñarla harto mejor” [1908]; “llamado a concebir la fórmula” [1891], “destinado a concebir la fórmula” [1908]; “más adelante hablaré, y bien podría pasar” [1891]; “aquí sólo de pasada he de tratar, y bien podría correr” [1908]. A veces suprime alguna frase en 1908: “pero sí lo bastante para que llegado el momento de estudiar los libros, nos lo expliquemos mejor”. En otro momento rehace la frase ampliándola: “En ella ratificó Alarcón el propósito (...) de no escribir más novelas” [1891], “En ella ratificó Alarcón el propósito (...) de renunciar al cultivo de la novela, cuyo cetro se había escapado de sus manos para pasar a otras que aún hoy lo conservan” [1908].

¹⁵ Esto nos hace recordar los avisos al lector que hace en los prólogos de las novelas. Sobre este asunto ver Patiño Eirín (enero-diciembre 1995: 137-167).

¹⁶ Es habitual en doña Emilia no sólo no ocultar las lecturas que le sirven de documentación sino señalarlas, como en este caso, al comienzo de su trabajo, porque consideraba que ello no restaba valor a su trabajo.

¹⁷ Señala Pardo Bazán: “en las obras mismas de Alarcón rebosa la autobiografía, y hay mucho lirismo, mucha página transparente, mucho párrafo de esos en que un autor se confiesa con el público” (1973: 1360).

y sociales, en primer término; y por la conjuntura histórica de España, en segundo término. En este sentido compara el estado en que se hallan Guadix, ciudad en la que nació el escritor, y su familia en el momento de su nacimiento; subrayando la decadencia de ambos. Este hecho estuvo a punto de convertir al joven guadijeño en clérigo, pero la falta de vocación le llevó a fugarse de la casa paterna, acto elogiado por Pardo Bazán, con la sentencia de que “cada hombre es árbitro de su destino”. A partir de este instante, estudia en paralelo la vida del autor con las circunstancias históricas del país. Para la escritora, España se encuentra en uno de los momentos “más turbulentos de nuestra historia contemporánea”, un estado transitorio “en que una sociedad se disuelve moralmente, aunque en la apariencia se mantenga en pie”. En este ambiente comienza el escritor su odisea literaria. Producto del clima político, pero también del cultural es para doña Emilia la etapa bohemia de don Pedro Antonio. Por ende habla de la influencia que los románticos franceses, principalmente *George Sand*, ejercieron en el escritor de Guadix y en toda su generación. Su temperamento, porque tenía “sangre revolucionaria y meridional”, además de su edad, justifican para la crítica gallega los excesos de mocedad.

Pero pasada esa fase de su juventud y tras el duelo con el escritor y periodista venezolano Heriberto García de Quevedo, se produce un cambio ideológico en Alarcón. Es el fin de su romanticismo más fervoroso y el comienzo de una postura ultra conservadora: el bohemio romántico se convierte en un partidario acérrimo del arte docente¹⁸. En el sentir de doña Emilia la principal razón de esta metamorfosis se debe a que don Pedro entra en un periodo de paz como persona y de prosperidad como escritor¹⁹. Sigue la escritora gallega trenzando este bosquejo biográfico con la participación de Alarcón en la guerra de África y en la vida política de España. De su campaña en África doña Emilia destaca no tanto su acción militar como el libro que escribe en el campamento, *Diario de un testigo*, que reseña en la última parte de este

¹⁸ Este es uno de los aspectos más criticados de la personalidad de Alarcón. Así, Manuel de la Revilla declara que es una desgracia “terminar carrera tan gloriosa como la suya en los brazos del ultramontanismo”, en “Revista crítica”(15 marzo 1877): 121-128. Pérez Gutiérrez (1975: 98) estima que se le ha considerado como “trásfuga y apóstata de un radicalismo y liberalismo revolucionario juveniles”, lo que explicaría la “ojeriza contra él, mientras que se miraba con mejores ojos a quienes habían sido reaccionarios desde siempre”.

¹⁹ Dice al respecto doña Emilia: “iba surgiendo el escritor aplaudido, próspero, mimado, con risueño porvenir, reconciliado con el mundo y consigo mismo, y famoso ya en la edad del sexto lustro” (1973: 1367).

estudio, aunque lo compare ya con la obra del mejicano Bernal Díaz del Castillo. De “calaverada política” califica la condesa las empresas políticas de Alarcón y considera que la campaña a favor de la esclavitud es reflejo de su “carencia de ideal social” y de “la índole de su naturaleza meridional”. Significativas son las palabras con las que doña Emilia termina esta etapa de la vida del escritor:

¡Ah! ¡Es que Alarcón, nacido para las letras, bellas, amenas y *desarmadas*, fue ante todo *ingenio y fantasía*, y el hombre político, enterizo y serio, es ante todo *pensamiento y voluntad*! (Pardo Bazán 1973: 1370).

Inicia la última época de la vida del autor poniendo en relación la muerte de su padre, la de Pastor Díaz²⁰ y la de su juventud. Ésta última se manifiesta como síntoma del hastío de la soltería, del cansancio vital y dará paso al matrimonio, al que identifica doña Emilia con *puerto de reposo*. Pasados los excesos juveniles, Alarcón fue, según la biógrafa, el mejor de los maridos y de los padres²¹. Como en la etapas anteriores, alude a su vida literaria tras el matrimonio, y a su decisión de renunciar al cultivo de las letras. Igualmente, evoca su relación con el autor guadijeño a través del anecdótico encuentro de ambos en la Biblioteca Nacional; y por fin resume los últimos instantes de la vida del escritor andaluz.

Finalizado el repaso biográfico de don Pedro de Alarcón, Pardo Bazán se centra en el análisis crítico de su obra, que articula nuevamente en tres frentes: las novelas cortas²², las novelas largas, para terminar con los libros de viajes y los artículos costumbristas. En esta ocasión las fuentes consultadas, además de las ya señaladas, son las reseñas de críticos como Manuel de la Revilla²³ o Juan Valera, de quienes se vale para mostrar su discrepancia o como argumento de autoridad.

²⁰ A propósito de Pastor Díaz, cabría recordar que Pardo Bazán le dedicó uno de sus más tempranos artículos: “Estudios literarios. Pastor Díaz” (25 noviembre-10 diciembre de 1877): *El Heraldo Gallego*, núms. 231, 232, 233 y 234.

²¹ Un comentario semejante lo encontramos en la necrológica que le dedica Galdós: “Amante de su familia hasta el fanatismo, era feliz en su hogar, y vigilaba con exquisito esmero la educación de sus hijos” (Pérez Galdós 1973: 455).

²² Es interesante advertir que en este trabajo doña Emilia no establece la diferencia entre los cuentos y las novelas cortas de Alarcón. Véase al respecto Baquero Goyanes 1949: 51.

²³ Sobre la crítica de Manuel de la Revilla a la obra del autor que nos ocupa, es interesante el trabajo de Marta Cristina Carbonell (1989: 127-148).

Doña Emilia inicia el estudio de la novelas del escritor de Guadix insertándolo brevemente en el ámbito literario europeo y enseguida en el contexto cultural español. Este autor que, a su juicio, “sirvió de puente entre el romanticismo más descabellado y huero, y el realismo más castizo y donoso”, autodidacta y a falta de un maestro, en sus inicios literarios, rinde vasallaje a los grandes autores románticos franceses. Por esta razón la crítica gallega habla de un primer periodo de *imitación*. A esta etapa pertenecen sus *Narraciones inverosímiles*, calificadas severamente por doña Emilia como “mascarada polar” y consideradas como un ejemplo de romanticismo superficial y extravagante, y sin gran interés. Poco halagadores son, igualmente, los calificativos vertidos hacia los *Cuentos amatorios*, de muy marcado sabor francés. Lo más interesante, a nuestro modo de ver, es lo que se refiere a las fuentes que inspiraron *La comendadora* y *El clavo*. En cuanto a la primera, doña Emilia suscita la idea de que una historia semejante se encuentra entre las obras de los Goncourt²⁴. Sin dar más precisiones y sin considerarla deudora de la obra francesa no pone en duda las palabras del novelista andaluz respecto al origen de la anécdota: “es totalmente histórica. Sólo ha cambiado nombres y fechas, y algún que otro pormenor *inenarrable* del empeño del niño”. Respecto a *El clavo*, a Pardo Bazán le evoca una obrita de Hippolgte Lucas que había leído años atrás²⁵. Sin acusar a Alarcón de plagio, doña Emilia estima verosímil que la fuente próxima de esta *causa célebre* sea el relato que un magistrado le había contado a Alarcón siendo éste niño.

De las “novelas cortas” elogia, haciendo algunas salvedades, las *Historias nacionales*, que le parecen llenas de vida²⁶. En este sentido llega a juzgar algunas dignas e incluso superiores a ciertas obras de Mérimée o de Turgueniev, siendo sólo superado por Tostoy; este es el caso de *El carbonero*

²⁴ Los críticos han identificado este relato con la historia que se cuenta de manera anecdótica en el capítulo octavo de *La Faustín* de E. Goncourt. Por lo que atañe a la relación entre estas dos obras, cabe tener en cuenta que el cuento de Alarcón según se dice al final, fue escrito en 1868 y la obra de Goncourt se publicó en el diario de *Le Voltaire* en 1881. Sobre este asunto véase Yndurain (1991: 37-39).

²⁵ Según la crítica se trata de *Le clou. Histoire fantastique* (1843). Los elementos centrales: cementerio-calavera-clavo están tomados del relato francés; pero no la forma novelesca.

²⁶ Nos dice la novelista coruñesa que hay “algunas que pueden calificarse de lo mejor del género, que no han sido superadas, ni acaso lo serán por ningún escritor castellano”(1973: 1378).

alcalde, *La buenaventura* o *El asistente*²⁷. Ahora bien, de todas las narraciones del escritor andaluz doña Emilia prefiere *El sombrero de tres picos*, como ya lo había manifestado en *La cuestión palpitante*. De esta obra, a la que considera “boceto inmortal”, resalta de manera muy certera la plasticidad de los ambientes y retratos, comparándolos con el pincel de Goya²⁸, sin relegar, por ello, a un segundo plano el arte del relato. Esta obra representa, pues, sin lugar a dudas para la polígrafa gallega, el momento culminante de Alarcón como narrador y como estilista²⁹. Valgan las siguientes palabras de testimonio:

Derramó Alarcón tal riqueza de color, tal plenitud de vida, que, lo repito, hay que calificarlo de obra maestra. El molino, la parra, la señá Frasquita y doña Mercedes, aquel par de arrogantes hembras tan guapetonas en lo físico, y en lo moral tan nobles y santas; el tío Lucas, el Corregidor, el Alguacil..., ¡hasta las borricas!, todo es de la misma castiza y jugosa cepa; todo es añejo y fresco a la vez, como vino embotellado junto con dorada uva... Aunque Alarcón sólo hubiese escrito tan maravilloso cuento, por él viviría en la historia de nuestras letras. (1973: 1388)

Comienza el análisis de las “novelas largas”, con una revisión de las ideas sociales y religiosas de Alarcón. Acorde con Catalina y contraria a Manuel de la Revilla, doña Emilia rechaza la filiación ultramontana de don Pedro. Para la escritora gallega Alarcón no personificaba más que el espíritu conservador de la España del momento. En este sentido afirma que don Pedro tomaba “la religión como recurso gubernativo y fórmula conciliadora”, “no era el retrógado cerrado, riguroso y convencido, sino un hombre cuyo estado psíquico e intelectual coincidía, engranaba con el de España [...], ni hostil ni realmente adicta a la iglesia”.

²⁷ Dice a este respecto Pardo Bazán: “ni Mérimée (...), ni Turgueniev (...) ponen ceniza en la frente a Alarcón modelando de alma y cuerpo entero a Manuel Atienza, el gran español desconocido. Busco algún fragmento épico moderno que supere a *El carbonero alcalde*, y solo podré citar los *Cuadros de sitio de Sebastopol*, donde supo difundir tan misterioso horror bélico el genio de Tolstoi” (1973: 1382).

²⁸ “El relato es tan pintoresco y tan goyesco, que con mucha razón decía el discreto crítico antes citado [Luis Alfonso] que allí se muestra el autor como pintor soberano en primer término” (1973: 1387). Un juicio muy similar es el que expresa Azorín en *ABC*: “Alarcón es un artista a la manera de Goya”, citado por L. Martínez Kleiser 1954: XI.

²⁹ *El sombrero de tres picos* fue aceptado con unanimidad por la crítica, incluso entre los más conocidos detractores de la obra alarconiana. Valga de ejemplo el juicio de Manuel de la Revilla quien no vacila “en afirmar que si todas las obras de Alarcón cayeran en el olvido, ésta sobreviviría siempre”, en Pardo Bazán, Emilia (15 septiembre 1877): “Bocetos literarios. Don Pedro Antonio de Alarcón”, *Revista Contemporánea*, n° 43, Tomo XI, Vol. I, Madrid, pp. 17-26.

La escritora gallega, con perspicacia crítica y conocedora del revuelo que había levantado cierta tesis de *El escándalo*, dedica una especial atención al análisis de la moral católica en dicha novela. Condena aquellas opiniones que vieron en esta obra la expresión de la doctrina católica más integrista, y en particular la jesuítica³⁰. Con buenas razones y basándose en el testimonio de algunos teólogos, Pardo Bazán prueba que la teoría del Padre Manrique es poco ortodoxa. En efecto, al aconsejar a Fabián la resignación de los daños que vienen de los hombres y no de Dios, en este caso de la calumnia de una mujer envidiosa, se aleja de la esencia católica. Por ello subraya con acierto que “no sólo tenía derecho el hijo a restaurar la honra de su padre sino hasta piadoso deber de hacerlo”. Por otro lado, Pardo Bazán nota agudamente que la idea en que se basa esta obra no es nueva, sino una versión del conflicto de Don Juan Tenorio. Esto es, el de la redención por amor y *el escándalo*³¹. Termina la valoración crítica de este relato ocupándose del aspecto formal. En este sentido, para doña Emilia, Alarcón descuella en el arte de narrar, éste es “del género fino y exquisito; fúndase en *el gusto*”, por ello, pone de realce la armonía, la naturalidad del lenguaje y la gran fuerza dramática de este escritor.

Respecto a *El Niño de la Bola*, aunque las observaciones de Pardo Bazán son breves, no dejan de ser sagaces y pertinentes, principalmente en lo que concierne a la religiosidad y a la postura política del autor: “siempre fiel al espíritu conservador, el ideal de Alarcón no era la *ortodoxia*, sino una componenda entre el rigorismo neocatólico y el racionalismo espiritualista”. De los críticos contemporáneos fue la única capaz de notar que el carácter de Soledad había sido mal comprendido, aunque no desarrolla dicha idea.

³⁰ Entre estos juicios que censura Pardo Bazán se encuentran los de Clarín y los de Manuel de la Revilla, entre otros. Apostilla Clarín: “Pero dentro del problema religioso moral, ¿qué representaba *El escándalo*? La solución del pasado y con fórmula bien concreta y conocida: el jesuitismo”, en Alas L. Clarín (1971): *Solos de Clarín*, Madrid, Alianza Editorial, p. 342 (citado por Pérez Gutiérrez 1975: 121). Manuel de la Revilla tras dedicar elogiosos comentarios a esta narración desde el punto de vista literario, deploraba “el criterio a que sometía la concepción de aquella novela”, en Revilla (15 septiembre 1877: 17-26). Incluso Galdós que a pesar de calificarla de “obra maestra”, reconoce que “su ortodoxia es de las más estrechas, su moral enteramente católica con el matiz jesuístico” (Pérez Galdós 1973: 453).

³¹ “El que un día y otro día provoca con sus acciones la pública reprobación es, tarde o temprano, asfixiado por la atmósfera de tempestad que formara. Jurará y no será creído; querrá enmendarse, y se le cerrarán los caminos de la enmienda. El caso de Don Juan Tenorio arrodillado a los pies del Comendador, pidiendo con lágrimas del alma la mano salvadora de Inés y detenido a la puerta del cielo por la diestra implacable del escándalo” (Pardo Bazán 1973: 1394).

En fin, si es cierto que censura esta obra como arte docente, en tanto que entiende la aplicación del docentismo de otro modo, la considera “rara, hermosa, fuerte, bañada de luz meridional, *étnica*” digna de compararla con *Tarás Bulba* de Gogol³².

Por lo que se refiere a la última novela de Alarcón, *La Pródiga*, doña Emilia estima que, alejado de una moral ortodoxa, el autor defiende una moral social, es decir “el respeto a las apariencias y al *qué dirán*”. Discrepa de los que la consideran una condenación de la emancipación femenina. Para la eminente escritora tanto esta obra como *El escándalo* demuestran “que ni el varón ni la hembra pueden impunemente desafiar a la sociedad ostentando sus devaneos y pasiones”³³.

El silencio de la crítica tras la publicación de esta obra llevó a su autor a hablar de una conspiración contra él por lo que decidió abandonar el cultivo de las letras. Para doña Emilia las razones que llevaron al escritor andaluz a tomar dicha decisión fueron posiblemente la “desidia y pereza”.

Pardo Bazán completa este ensayo con el estudio de los libros de viajes. Partidaria del arte elocutivo de Alarcón, destaca las grandes dotes plásticas que poseía este escritor para las narraciones de viajes. Tras una breve disertación acerca de la literatura de viajes, se ocupa de la obra *De Madrid a Nápoles*. Esta narración le merece el calificativo de *prestigiosa*, a pesar del sello francés, concretamente del estilo de Alfonso Karr³⁴. La crítica coruñesa recuerda las elogiosas palabras que le dedica Mesonero Romanos³⁵. No obstante, para la

³² El didacticismo de esta novela vuelve a ser reprochado por Leopoldo Alas. A pesar de ello, en la crítica que le dedica a esta obra el escritor ovetense reconoce el talento artístico de Alarcón en esta novela pues “demuestra el vigor del ingenio nacional, y contribuye a esta gloriosa y difícil empresa acometida por pocos, pero ilustres autores, de restaurar la novela española, por siglos decaída y casi muerta”, en Alas L. Clarín (1881): *Solos de Clarín*, Madrid, Alfredo de Carlos Hierro, p. 203. Por el contrario, Juan Valera, acérrimo defensor de la obra de Alarcón, estima que *El Niño de la Bola* es la mejor del autor: “Sin afectación pomposa, sin nada que repugne, por parecerse a la fea y terrible realidad de los crímenes pasionales, hoy tan frecuentes crea en el protagonista un gran carácter maravilloso y legendario, aunque parece real y vivido por la enérgica sencillez de la pintura (...)”, en Varela, Juan (1961): “Pedro Antonio de Alarcón”. *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, p. 1364.

³³ Para Clarín es una de las peores novelas de Alarcón. Vid. Ramos-Gascón (1973): *Obra olvidada*, Madrid, p. 46; citado por Alborg 1996: 582.

³⁴ Apunta doña Emilia: “Por los parrafitos desmenuzados, por el chisporreo de la frase, por lo salteado y vario de los temas, se ve que todavía no ha renegado Alarcón de la influencia y culto del numen literario juvenil, Alfonso Karr” (Pardo Bazán 1973: 1401).

³⁵ Le mereció “cuantas celebraciones pudiera apetecer el escritor más sediento de aplauso” (Pardo Bazán 1973: 1402).

escritora gallega *Diario de un testigo*, como ya había avanzado en el bosquejo biográfico, es de las mejores del género, aunque reconoce que el aspecto patriótico mermó su estimación literaria en el momento de su publicación. En su opinión, el autor se propuso hacer viajar al lector y comunicarle la vida del campamento, la historia privada de la guerra, del combate contra un pueblo al que no aborrece, ni él ni sus compatriotas, más bien lo contrario. Depurado del escollo patriótico, estima *La Alpujarra*, la perla de Alarcón. La simpatía por la “raza mora” le inspiró, según la autora coruñesa, las mejores páginas de esta obra “no indigna de un Thierry”³⁶. De los *Viajes por España*, no hay más que alabanzas. De los *Últimos escritos* poco dice Pardo Bazán: advierte que a pesar de llevar el epígrafe *Más viajes por España*, a excepción del primer artículo no trata de viajes.

Termina este estudio de la obra alarconiana aludiendo a los demás géneros cultivados por el autor granadino, sin gran éxito. Suficientemente explícita es la siguiente frase: “Si como costumbrista Alarcón es secundario, como crítico es nulo o nocivo”. Su poesía tiene el único valor de ser banco de pruebas. Y respecto a su obra teatral, afirma que le falta la “epidermis” del autor dramático.

En conjunto, podemos señalar que en este trabajo es perceptible el sesgo tainiano a la hora de trazar el boceto de la personalidad de Alarcón, en tanto que encontramos una valoración a partir de la raza, la historia y el estado social y político de su tiempo, sin dejar de soslayo el sello característico del autor. Asimismo es pertinente advertir el uso del método comparatista en el análisis la obra alarconiana³⁷. En fin, se trata de un concienzudo trabajo, completo y maduro, escrito sin el apremio del artículo periodístico que condicionó otros estudios de la escritora gallega.

A partir de este ensayo no encontramos otros trabajos críticos de la polígrafa coruñesa dedicados a Alarcón. Cabe mencionar que aludirá a él de manera circunstancial y anecdótica, valiéndose como objeto de análisis comparativo. Así, al referir sus primeras tentativas literarias, recuerda los consejos de su padre: “Debes renunciar a escribir cuentos para toda la vida; es indudable que careces de las condiciones del cuentista, que son la rapidez

³⁶ Galdós que destaca estos dos libros de viajes dentro de la producción de Alarcón, prefiere el primero al que considera: “de lo mejor que en su género tenemos” (Pérez Galdós 1973: 452). Clarín y Manuel de la Revilla coinciden con el escritor canario.

³⁷ Sobre el uso del método comparatista en la obra crítica de Pardo Bazán son muy interesantes los trabajos de Villanueva 2003: 63-80 y González Herrán 2003: 81-100.

y una gracia especial, como la que posee Alarcón, por ejemplo³⁸. Años más tarde, con motivo de la Guerra Mundial, lamenta la ausencia de cronistas de la talla de Alarcón que puedan relatar los avatares de dicho conflicto³⁹. En otra ocasión compara los sentimientos de don Pedro y de Tamayo al reseñar la crisis que atraviesa el teatro de Tamayo⁴⁰.

Ahora bien, a través de estos trabajos doña Emilia no se limita a glosar la vida y la obra del Alarcón, aborda cuestiones que arrojan luz sobre muchos puntos de la vida literaria y de las ideas estéticas de la escritora.

Respecto a los datos autobiográficos cabe señalar la evocación de sus primeros trabajos. En efecto, Pardo Bazán alude a los primeros versos que ella compuso hacia los siete años fruto de su entusiasmo con la guerra de África; recuerda, asimismo, sus primeras colaboraciones periodísticas en la prensa provincial, su estudio crítico dedicado al padre Feijóo, y evidentemente *La cuestión palpitante*. El autodidactismo del autor guadijeño le evoca el suyo, aunque en su caso las causas se deban a su condición femenina. El recuerdo vuelve a aflorar cuando relata el primer encuentro de ambos escritores en la Biblioteca Nacional, a la que acudía para preparar sus famosas conferencias sobre *La revolución y la novela en Rusia*. Esta vez es la polémica epistolar sostenida entre los dos escritores tras *La cuestión palpitante* lo que le viene a la memoria.

En lo que concierne a sus propias ideas estéticas, estimamos pertinente señalar que la escritora gallega es consciente de no pertenecer a la misma generación literaria de Alarcón; además se confiesa ecléctica, lo que le permite, según sus propias palabras, recrearse “con todas las épocas y estilos”. Una vez más se revela contraria a la escuela defendida por don Pedro, la del *arte docente*, y se proclama paladín del *arte por el arte*; lo

³⁸ Pardo Bazán (16 diciembre 1907: 810). A propósito de este consejo de don José Pardo, véase el trabajo de J. M. González Herrán (1997: 171-180) en el que rescata un texto que parece ser el cuento al que se refiere la escritora.

³⁹ “En esta guerra no hay “diarios de testigos”, no hay un escritor que vaya siguiendo a los ejércitos beligerantes, como fue don Antonio de Alarcón en la campaña de África. Están sucediendo cosas dignísimas de contar y las ignoramos por entero” (Pardo Bazán 16 de noviembre de 1914: 750).

⁴⁰ “Tamayo suponía más. Como Alarcón, creía que una especie de conjura, en parte sostenida por motivos políticos, cerraba el paso a su teatro, y era la causa del fracaso redondo de sus últimas producciones. Y en esto como en todo lo humano, había su parte de verdad y su parte de error” (Pardo Bazán 1999: 248).

que explica sus preferencias por el arte narrativo de la obra alarconiana en detrimento del fondo⁴¹.

Su afán didáctico la lleva a explicar en qué consiste, en su sentir, el análisis de una obra literaria. Efectivamente, antes de centrarse en el estudio crítico de las novelas largas de Alarcón, realiza una breve síntesis de los parámetros que conforman toda obra literaria; a saber, formal, esencial y armónica. Define la *formal* como “referente al estilo, lenguaje, interés y arte de la narración”; la *esencial*, “referente al fondo, intención, pensamiento y trascendencia”; y la *armónica* como la reunión de “ambos aspectos en uno solo”.

Son interesantes sus comentarios respecto al lector. Evocando a Larra se pregunta quién es el público, ese público imprevisible que de manera, a veces, arbitraria es el causante del éxito o del fracaso de una obra, independientemente de los principios estrictamente literarios⁴² e incluso a los condicionamientos editoriales de la venta en librería⁴³. Pero doña Emilia no sólo reacciona con desconcierto ante esa masa heterogénea de lectores, sino también ante ciertas reflexiones de una crítica docta:

Con los periódicos solemos pecar de injustos, atribuyéndoles lapsus en que caen los escritores de más nota. En 1880 es cuando Revilla, ¡nada menos que Revilla!, aconseja a Alarcón, que acababa de publicar *El Niño de la Bola*, que vuelva “¡ja aquellas preciosas novelitas de otros tiempos que se llaman *El final de Norma*, *Los seis velos*, *El coro de los ángeles*, *El amigo de la Muerte*, *El sombrero de tres picos!*” Reconozcamos que a veces se justifica todo el enojo, toda la indignación contra la crítica de palo de ciego. (...);Y las mejores novelas breves del escritor moderno que tal vez se lleva la palma en ese género difícil y aquí poco cultivado, olvidadas, mientras se ensalzan las que una mano celosa de la gloria de Alarcón debería eliminar del catálogo de sus obras! (Pardo Bazán 1973: 1384).

⁴¹ Valgan de ejemplo las siguientes palabras con las que valora las narraciones cortas: “Maestría suprema en el arte de narrar: ahí tenéis definida la verdadera gloria literaria de Alarcón. Dadle un tema cualquiera, entregadle una astilla de pino, un retazo de estopa burda y áspera; él los trocará en oloroso cedro, o en seda, no lisa y suave, sino cuajada de bordados y recamada de perlas distribuidas con toda la gracia del mundo” (Pardo Bazán 1973: 1378).

⁴² “¡Ah! Este suspiro me lo arranca el convencimiento de que, siendo un maestro en novelas cortas, pero un maestro muy desigual, la mayoría del público está más familiarizado con sus bocetos de brocha gorda que con sus finos cuadritos de caballete”(Pardo Bazán 1973: 1384).

⁴³ “Aunque puesto a la venta en el peor momento para su éxito de librería –el 1º de julio– El escándalo explotó como una bomba, y fue uno de esos advenimientos literarios llamados a dejar memoria larga”(Pardo Bazán 1973: 1392).

Relevantes son sus reflexiones acerca de la influencia que ejerce la raza en la creación artística, y más concretamente en la poesía:

No cada nación, sino cada raza de las que el nombre de nación unifica políticamente, sin lograr fundir la misteriosa diversidad y hasta oposición de sus sangres y de sus almas, tiene una poesía característica, modos de sentir, de soñar, de amar y de creer, que se revelan en momentos críticos, con belleza propia, íntima y penetrante (Pardo Bazán 1973: 1396)⁴⁴.

No son ocasionales las referencias a este asunto. En este sentido, doña Emilia supedita constantemente la obra de Alarcón a su raza meridional⁴⁵.

Sugestivas son sus opiniones acerca de la literatura de viajes y del hecho viajar en sí⁴⁶. Cuando se detiene en las obras de viajes de Alarcón, Pardo Bazán confiesa que uno de los estudios que más la entretuvieron en la Biblioteca Nacional de París fue “registrar los libros de viajes de los siglos XVII y XVIII”⁴⁷. Líneas más abajo define este tipo de narraciones, elevándolas a la categoría de obras literarias:

el viaje escrito es género *poético* (entiendo la palabra en su sentido más amplio y alto), y que un libro de viajes que comunique al lector la impresión producida por una comarca en una organización privilegiada para ver y sentir ... lo que no ven ni sienten los profanos es tan obra de arte como una novela (Pardo Bazán 1973: 1400-1401).

⁴⁴ Aunque este no es el lugar para detenernos consideramos necesario apuntar que en esta cita además de ofrecernos una reflexión sobre la determinación racial en la obra artística de un pueblo, nos da su definición de nación. Asunto que será tratado y analizado por los autores decimonónicos.

⁴⁵ “Hay en todo escritor alguna preferencia histórica, cuyo origen no siempre se explica, y que influye de un modo explícito en él. Todos preferimos a una raza y quizás repugnamos las restantes. Alarcón era, como hemos dicho y como le llamaban sus amigos de la juventud un moro: la poesía meridional tuvo en él su mejor intérprete” (Pardo Bazán 1973: 1404).

⁴⁶ Pardo Bazán fue una viajera infatigable, que no sólo convirtió el viaje en una de sus mayores aficiones, sino que intenta transmitírsela a sus lectores, insistiendo en los beneficios que procura. Para una consulta más exhaustiva del tema del viaje y el cultivo de dicho género en la escritora gallega, *Vid.* Freire 1999: 203-212; González Herrán 1999: 177-187 y González Herrán (mayo 2000): 37-62.

⁴⁷ La escritora gallega viajaba cada invierno a la capital francesa; aprovechaba de sus largas estancias para ir a la Biblioteca Nacional de París, como nos informa en sus *Apuntes autobiográficos*.

A modo de conclusión, destacamos que a pesar de las discrepancias que hubo entre ambos escritores, debido fundamentalmente a la concepción opuesta que tenían de la novela, Pardo Bazán nos dejó una visión imparcial de la personalidad y de la obra de Alarcón. Hoy sigue siendo un trabajo valioso para todo aquel que desee acercarse a la obra de uno de los principales artífices, junto con Galdós y Valera, del renacer de la novela en los albores de la España de la Restauración⁴⁸. Doña Emilia supo ver y valorar las claves desde las cuales había que interpretar la obra alarconiana, rechazando abiertamente las interpretaciones de aquellos que oscurecían el talento de Alarcón al supeditar su obra a las tesis conservadoras. En este sentido, y acorde con sus postulados estéticos elogia, ante todo, el arte estilístico del autor de *El escándalo*. Pero quizás uno de los aspectos más relevantes es que la escritora gallega no sólo demuestra sus excelentes dotes críticas, sino que nos suministra datos que explican su propio pensamiento estético y literario.

⁴⁸ Enrique Rubio Cremades (2001: 71-137); Juan Luis Alborg (1996: 480-588); Ricardo de la Fuente (1994: 276-278).

BIBLIOGRAFÍA

- Alarcón, Pedro A. de (1954): *Obras Completas*, Madrid, Ediciones Fax.
- _____ (1883): *Juicios literarios y artísticos*, Madrid, Imprenta de A. Pérez Dubrull.
- Alas, L. (1881): “El niño de la bola (Alarcón)”, en *Solos de Clarín*, Madrid, Alfredo de Carlos Hierro, pp. 189-202.
- _____ (1889): “El testamento de Alarcón”, en *Mezclilla*, Madrid, Librería de Fernando Fe, pp. 335-340.
- _____ (1893): “Alarcón (Últimos escritos)”, en *Mezclilla*, Victoriano Suárez, pp. 289-293.
- Alborg, Juan L. (1996): *Historia de la literatura española, V. Realismo y Naturalismo. La novela*, Madrid, Gredos, pp. 480-588.
- Baquero Goyanes, Mariano (1949): *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, CSIC.
- Cristina Carbonell, Marta (1989): “Manuel de la Revilla, crítico de Alarcón”, en Adolfo Sotelo Vázquez (coord.): *Homenaje a Antonio Vilanova*, Barcelona, PPU, I, pp. 127-148.
- Freire, Ana M^a (1999): “Los libros de viajes de Emilia Pardo Bazán: el hallazgo del género en la crónica peridística”, en S. García Castañeda (ed.): *Actas del Simposio Internacional de Literatura de Viajes. Literatura de Viajes. El Viejo Mundo y el nuevo*, Madrid, Castalia, pp. 203-212.
- Fuente, Ricardo de la (1994): “Pedro Antonio de Alarcón. El impresionable”, en Iris M. Zavala, en *Historia y Crítica de la Literatura Española. Romanticismo y Realismo* (F. Rico ed.), 1er. Suplemento, Barcelona, Crítica, pp. 276-278.
- González Herrán, José Manuel (1989): “Estudio introductorio a *La cuestión palpitante*”, Barcelona, Anthropos, Universidad de Santiago de Compostela, pp. 7-87.
- _____ (1997): “Un texto inédito de Pardo Bazán: ¿El cuento “La mina”?, en *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán. In Memoriam Maurice Hemingway*, Santiago de Compostela, Universidade, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, Consorcio, pp.171-180.
- _____ (1999): “Un inédito de Emilia Pardo Bazán: “Apuntes de un viaje de España a Ginebra” (1873)”, en S. García Castañeda (ed.): *Actas del Simposio Internacional de Literatura de Viajes. Literatura de Viajes. El Viejo Mundo y el nuevo*, Madrid, Castalia, pp. 203-212.

- _____ (maio 2000): “ Andanzas e visións de dona Emilia (a literatura de viaxes de Pardo Bazán”, en *Revista Galega do Ensino*, Santiago de Compostela, Dirección Xeral de Política Lingüística, nº 27, pp. 37-62.
- _____ (2003): “Emilia Pardo Bazán : historiadora y crítica de la literatura”, en A. Mª Freire (ed.) *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán. Jornadas conmemorativas de los 150 años de su nacimiento*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, pp. 81-100.
- Martínez Kleiser, L. (1954): “Introducción” a *Obras Completas de Pedro Antonio de Alarcón*, Madrid, Ediciones Fax.
- Montesinos, José F. (1977): *Pedro Antonio de Alarcón*, Madrid, Castalia.
- Pardo Bazán, Emilia (1886): “Apuntes autobiográficos” en *Los Pazos de Ulloa*, Tomás, Daniel Cortezo y Cª Editores, Barcelona.
- _____ (septiembre 1891): “Pedro Antonio de Alarcón (Necrológicas)”, en *Nuevo Teatro Crítico*, núm. 9, pp. 22-80.
- _____ (octubre 1891): “Pedro Antonio de Alarcón (Obras cortas)”, en *Nuevo Teatro Crítico*, núm. 10, pp. 20-67.
- _____ (noviembre 1891): “Pedro Antonio de Alarcón (Novelas largas)”, en *Nuevo Teatro Crítico*, núm. 11, pp. 26-67
- _____ (enero 1892): “Pedro Antonio de Alarcón. Los viajes. Los artículos de costumbres. La crítica. Las poesías. El drama”, en *Nuevo Teatro Crítico*, núm. 13, pp. 22-54.
- _____ (s.a.): *Personajes ilustres. Alarcón. Estudio biográfico*, Madrid, Compañía de Impresores y Libreros a cargo de D. A. Avrial.
- _____ (16 diciembre 1907): “La vida contemporánea”, en *La Ilustración Artística*, nº 1355, p. 810.
- _____ (1908): *Retratos y apuntes literarios*, OC, Tomo XXXII, Madrid, Administración, s. a., pp. 117-216.
- _____ (30 mayo 1910): “La vida contemporánea”, en *La Ilustración Artística*, nº 1483, p. 346.
- _____ (16 noviembre 1914): “La vida contemporánea”, en *La Ilustración Artística*, nº 1716, p. 750.
- _____ (13 de marzo de 1919): “Crónicas de España”, en Emilia Pardo Bazán (1999): *Crónicas en “La Nación de Buenos Aires” (1909-1921)*, DeCoster (ed), Madrid, Pliegos, pp. 247- 249.
- _____, “Prefacio” en *Un viaje de novios* (1881), Madrid, Pueyo, 1919.
- _____ (1973): *Obras Completas*, t. III, Madrid, Aguilar, pp. 1360-1409.
- _____ (1989): *La cuestión palpitante*, Barcelona, Anthropos, Universidad de Santiago de Compostela.

- Patiño Erín, Cristina (enero-diciembre 1995): “Aproximación a los prólogos de Emilia Pardo Bazán”, en *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, Año 71, Santander, pp. 137-167.
- _____ (1998): *Poética de la novela en la obra crítica de Emilia Pardo Bazán*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- Pérez Galdós, Benito (1973): “Alarcón”, en *Las cartas desconocidas de Galdós en “La Prensa” de Buenos Aires*, Shoemaker (ed.), Madrid, Cultura hispánica, pp. 450-455.
- Pérez Gutiérrez, Francisco (1975): *El problema religioso en la generación de 1868*, Madrid, Taurus, pp. 97-129.
- Revilla, Manuel de la (15 de marzo de 1877): “Revista crítica”, en *Revista Contemporánea*, nº31, t. VIII, vol. I, pp. 121-128.
- _____ (15 de septiembre de 1877): “Bocetos literarios. Don Pedro Antonio de Alarcón”, en *Revista Contemporánea*, nº43, Tomo XI, Vol. I, Madrid, pp. 17-26.
- Rubio Cremades, Enrique (2001): *Panorama crítico de la novela realista-naturalista española*, Madrid, Castalia, pp. 71-137.
- Sotelo Vázquez (2002): “Fundamentos estéticos de la crítica literaria de Emilia Pardo Bazán”, en *Sociedad de Literatura Española del siglo XIX. Coloquio, La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX*, Barcelona, Universitat, Promociones y Publicaciones Universitarias, pp. 415-426.
- Valera, Juan (1961): *Obras Completas*, vol. 2, Madrid, Aguilar.
- Villanueva, Darío (2003): “El cosmopolitismo literario de Emilia Pardo Bazán”, en A. M^a Freire (ed.) *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán. Jornadas conmemorativas de los 150 años de su nacimiento*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, pp. 63-80.
- Yndurain, Domingo (1991): *Historia de la literatura española*, Madrid, UNED, pp. 31-65.



La ilustre escritora gallega, Condessa de Pardo Bazán, en un palco

Emilia Pardo Bazán no Concurso hípico da Coruña, *Vida Gallega*, núm. 32, 1911.
Biblioteca da Real Academia Galega.

Hacia una lectura psicoanalítica del “cuento cruel” de Emilia Pardo Bazán: “Un destripador de antaño”

Christian Boyer

PARIS IV (SORBONA)

RESUMEN

En la ingente producción cuentística de doña Emilia Pardo Bazán son frecuentes las descripciones de sufrimientos, de desgracias humanas y de cuerpos maltratados. Semejante recurrencia nos ha llevado a considerar que la crueldad ocupaba un lugar destacado en el mundo de los relatos cortos de la escritora. Explicar la presencia de la crueldad en las narraciones de Emilia Pardo Bazán tan sólo como una voluntad de denunciar injusticias es muy reductor: las frecuentes descripciones de los desgarros de la piel y la insistencia en evocar las llagas sangrientas son un material inconsciente valioso para el lector y el crítico. Al analizar el cuento «Un destripador de antaño», hemos querido poner de realce la relación que existe entre la expresión de la crueldad y los fantasmas primitivos que rodean la imago materna, sea ésta «madre fálica», «buena madre» o «mala madre», según la terminología psicoanalítica. Si todos los textos encierran fantasmas que les son propios, los que pretendemos revelar, con nuestra lectura de «Un destripador de antaño», nos parecen, además, reveladores de una obsesión que el lector atento podrá encontrar en un gran número de cuentos de la autora.

PALABRAS CLAVE: Cuentos, crueldad, psicoanálisis, sangre, imago materna.

ABSTRACT

In Emilia Pardo Bazán' huge work of short stories writing, one finds a meaningful presence of pains, human misery and suffering bodies. Such a recurrence led us to consider that cruelty is a central figure in her short stories. Cruelty in Emilia Pardo Bazán' fiction can't be reduced to a simple will to denounce injustice. In her interest in describing torn apart and bleeding bodies, readers and critics can also recognize a valuable inconscient material. In analyzing «Un destripador de antaño», we have tried to emphasize the connexion between the expression of cruelty and the primitive fantasies about the maternal imago, may it be the phallic mother, the good or bad mother, according to the psychoanalytical terminology. Every story holds its own fantasies but the fantasies we intend to study through our reading of «Un destripador de antaño» seem to reveal an obsession the focused reader will notice in numerous other tales.

KEY WORDS: Short stories, cruelty, psychoanalysis, blood, mother.

Pocas veces se lee el término “cruel” para calificar los cuentos de doña Emilia y sin embargo, ya en los primeros estudios generales dedicados a la obra cuentística de la condesa, se insiste en la nota trágica dominante y en la barbarie que impregnan la mayoría de los relatos cortos¹.

Quizá hablar de “cuento cruel” nos parezca más evidente por estudiar a la autora desde Francia², donde *Les Contes cruels* son títulos de colecciones en el siglo XIX tanto para Octave Mirbeau como para Villiers de L’Isle-Adam. No obstante, el término parece particularmente idóneo si recordamos su etimología latina: la crueldad, *crudēlitas*, es ante todo el resultado de una lesión, de un desgarrar de la piel que deja ver tanto lo crudo de la carne como la sangre que se escapa de la llaga. El lector acostumbrado al universo de los cuentos de Emilia Pardo Bazán tiene en mente muchos ejemplos de crímenes, escenas violentas en las que la sangre corre, donde los cuerpos son golpeados, heridos y abiertos; puede llamar la atención la crudeza de las descripciones de la autora quien no vaciló nunca ante el espectáculo del horror.

Publicado por primera vez en 1890, “Un destripador de antaño” es uno de los cuentos más estudiados de la autora: la crítica le dedicó dos artículos³ y es bastante frecuente su evocación en trabajos de mayor amplitud. La elección de “Un destripador de antaño” para nuestro estudio del cuento cruel no es, por tanto, original pero no por casualidad, mereció y sigue mereciendo este escrito la atención de los críticos: el relato es mucho más largo que la mayoría de los que escribía la autora para los periódicos de la época y los tres capítulos que lo componen permiten a la escritora desarrollar varios temas paralelos que volvemos a encontrar en otras colecciones: la ferocidad y la condición humana en Galicia, la pobreza y la codicia, la madrastra castigadora y el niño sacrificado.

Gracias a esta confluencia temática, este cuento nos parece esencial; es ejemplar para revelar una red de motivos, e incluso de obsesiones, que se repiten desde los primeros intentos cuentísticos hasta los *Cuentos de la tierra*, obra póstuma publicada en 1922.

¹ Véase al respecto Paredes Núñez (1979). Es interesante ver que el autor decidió estudiar la barbarie en su capítulo sobre los personajes subrayando así la frecuencia con la que aparece el motivo literario.

² Estoy preparando una tesis doctoral en París Sorbona: “La cruauté dans les récits courts d’Emilia Pardo Bazán”.

³ Scari (1987).

En los escritos de Emilia Pardo Bazán, la sangre que corre es un elemento recurrente: una edición propone efectivamente una selección de relatos bajo el título de *Cuentos sangrientos*⁴. Semejante frecuencia de estos temas puede suscitar interrogaciones: ¿qué intenciones tiene la autora al derramar tanta sangre en sus relatos?

Sirvan las descripciones sangrientas a la literata para imponerse en un mundo masculino, para poner de realce la ferocidad de la sociedad o simplemente para saciar la avidez morbosa de los lectores, el texto literario cruel lleva en sí, además de mensajes, muchos fantasmas relacionados con la apertura del cuerpo.

El psicoanálisis es un complemento no sólo útil, sino valioso para el estudio de la crueldad. Permite superar la dimensión crítica racional del texto y permite desvelar todo un conjunto de imágenes fantasmáticas. Adentrémonos entonces, desde esta doble perspectiva, en “la zona oscura del alma” con el estudio de uno de los cuentos más feroces de la producción cuentística de la autora.

EL SACAMANTECAS: DE LA FICCIÓN A LA REALIDAD

Podríamos creer, al leer el título del cuento y su primera frase, que la historia que nos va a contar la autora es legendaria:

“La leyenda del destripador”, asesino medio sabio y medio brujo, es muy antigua en mi tierra. La oí en tiernos años, susurrada o salmodiada en terroríficas estrofas, quizá al borde de la cuna, por la vieja criada, quizá en la cocina aldeana, en la tertulia de los gañanes, que la comentaban con estremecimientos de temor y risotadas oscuras (Pardo Bazán 2005: t. IX, 5).

Sin embargo, la autora justifica su acto de escritura por “el clamoreo de los periódicos, el pánico vil de la ignorante multitud”. Todo tiende a que creamos entonces que detrás de la leyenda, los “destripadores” y otros “sacamantecas” han existido realmente. Erramos cuando preferimos pensar que aquellos hombres y mujeres capaces de “sacar el unto” de los niños para preparar ungüentos sólo forman parte del folclore. La propia condesa de Pardo Bazán nos lo prueba al redactar, en 1890, su crónica “La vida

⁴ Pardo Bazán (2002).

contemporánea” en *La Ilustración Artística de Barcelona*. Desde el principio del artículo “Recuerdos de un destripador”, precisa la autora:

El destripador cuya historia voy a exhumar aquí, no es el mismo de quien escribí hace tiempo una novelita titulada un destripador de antaño. La resonancia que estos días obtiene en la prensa las hazañas del atroz destripador Vacher, me han sugerido el recuerdo de cierto célebre destripador gallego, del cual podemos hablar sin miedo a que tropiece la pluma con los más repugnantes detalles de la criminal leyenda transpirenaica (Pardo Bazán: “La vida contemporánea”, n° 831: 95).

En 1910, volvió a interesarse la autora por los crímenes ejercidos por sacamantecas comentando el crimen de Gádor, en Andalucía:

No me agrada mucho el tema de los crímenes, a no ser que en ellos vayan envueltos enigmas psicológicos; y la mayor parte de los que se cometen, por trágicos y feroces que sean, tienen un substrato psicológico elemental. La codicia, la venganza bárbara, he aquí los móviles frecuentes y previstos de la criminalidad corriente. Se mata por robar, se mata por saciar rencores; se mata alguna vez, o bastantes veces, por brutal enamoramiento, por celos. Pero el crimen de Gádor sale de lo común, y nos retrotrae a las edades primitivas, ancestrales, a los primeros pasos del hombre sobre la tierra (Pardo Bazán, “La vida contemporánea”, n° 1497, 1910).

Para Pardo Bazán, el salvajismo de los crímenes hace del asesino un bárbaro y cabe notar que es verdugo y víctima a la vez, porque no conoce sino la ignorancia y el oscurantismo: “Tal sucede con el crimen de Gádor, ventana abierta sobre lo infinito de la concupiscencia y también de la crédula estupidez de la estirpe de Adán.”

Al buscar otros ejemplos susceptibles de probarnos que otros sacamantecas existieron verdaderamente, encontramos una transcripción de una conferencia de 1881 titulada “Locos que no lo parecen” en la cual, los médicos consideraron el caso del Sacamantecas Juan Díaz de Garayo⁵. Después de algunas consideraciones generales acerca de la criminología, se abre un interrogatorio en el que bien percibimos que el término “sacamantecas” designaba una realidad conocida por todos:

⁵ «Locos que no lo parecen. Garayo el Sacamantecas». Conferencia dada por el Dr. Esquerdo, Médico del Hospital General, Director y propietario único del manicomio para ambos sexos situado en Carabanchel alto, Madrid, Imprenta del Hospicio, 1881, 2 vol.

Profesor: “¿Causó usted heridas a la última mujer que mató?

Garayo: Sí, señor

Profesor: ¿por qué?

Garayo: porque decían que andaba por ahí un sacamantecas. Por eso, señor

Profesor: ¿Antes o después de muerta?

Garayo: Después, señor.

Profesor: ¿Quiénes eran los sacamantecas?

Garayo: No sé, señor, lo decían, yo no se lo puedo decir, señor.

Profesor: Si los que mataban y violaban las mujeres eran los sacamantecas, ¿usted sería uno de ellos?

Garayo: No, señor, yo no he sacado ninguno.

Profesor: ¿Pero usted ya habrá pensado en ello?

Garayo: No, señor, porque no he sacado mantecas. (Esquerdo 1881: 31)

En el cuento, no se trata de cualquier grasa sino de la más pura porque pertenece a una joven virgen: el “unto de moza”⁶. El cuerpo de Minia, de trece a catorce años, puede tener un valor mercantil en la Galicia supersticiosa del siglo XIX.

Antes de adentrarnos en el análisis literario del cuento, quizás convenga recordar su trama.

UN DESTRIPIADOR DE ANTAÑO: EL REFLEJO DE UNA SOCIEDAD CRUEL

Es en la aldea de Tornelos donde se abre el relato. La joven Minia encarna el tipo de la pastora, según la autora. Su nombre le viene de la santa patrona del pueblo, Santa Herminia, una virgen mártir a quien degollaron. Cada año, Minia, que cada vez más se parece a la virgen, se acerca a la efigie y la mira, fascinada:

⁶ «Dícese que el diablo se servía de grasa humana para sus maleficios; las brujas se untaban antes de irse al aquelarre. También, se dice que para volverse brujo, hay que untarse todo el cuerpo con grasa de feto.[...] Se puede leer en la correspondencia de la duquesa de Orléans: “Nunca aceptaría que me untaran con humana grasa; me repugna demasiado”. También cuentan que hacia 1855, en Rouen, un joven vendía grasa humana, que llamaba “grasa de momia”. A principios del siglo XX, se cuenta que campesinos franceses seguían pidiendo grasa humana a los farmacéuticos para poner en el umbral de su casa para alejar el mal de ojo», Eloïse Mozzani (1995: 81-82). La traducción es mía.

La cabeza inclinada sobre el almohadón de seda carmesí que cubría un encaje de oro ya deslucido, ostentaba encima del pelo rubio una corona de rosas de plata; y la postura permitía ver perfectamente la herida de la garganta, estudiada con clínica exactitud; las cortadas arterias, la laringe, la sangre, de la cual algunas gotas negreaban sobre el cuello (Pardo Bazán 2005: t. IX, 8).

La niña no conoce otra diversión, pues trabaja de sol a sol para sus tíos, que la recogieron después de la muerte de sus padres. Pepona, su tía, la maltrata constantemente. Varias veces la autora nos describe los suplicios que sufre Minia quien, estoica, los acepta y parece “medio idiota ya a fuerza de desamores y crueldades”.

En el segundo capítulo, Pepona se vuelve protagonista, no sólo es el verdugo que se ensaña contra la niña sino que también es capaz de imaginar los proyectos más oscuros incitando, por ejemplo, a su marido a robar y a matar al sacerdote del lugar. Frente al brutal rechazo de su marido, tiene que encontrar el dinero necesario para la familia de otra forma; pero a partir de ahora, el lector sabe que es capaz de cualquier cosa con tal de traer dinero a su hogar. Para prorrogar el pago del alquiler de las tierras en que trabaja, la campesina gallega decide irse a Santiago de Compostela para implorar al propietario, “el señor marqués”. Camina acompañada de Jacoba de Alberte, que va en busca de remedios para su marido enfermo. Las dos comadres evocan por primera vez la farmacia de Don Custodio, lugar de misterio y de brujería, donde se puede hallar un ungüento milagroso y caro a base de grasa humana. De vuelta a Tornelos, Pepona encuentra a Minia en un estado extático y las descripciones de la autora nos permiten sentir que se acerca la muerte.

El tercer capítulo confirma las inquietudes del lector al entrar en la intimidad de Don Custodio. Ya no es el boticario diabólico que describían las campesinas, sino un mero médico que recibe la visita del cura Lucas Llorente y se extraña de que algunas personas como Pepona puedan ser feroces hasta el punto de proponerle “el unto de una muchacha, sobrina suya, casadera ya, virgen, roja, con todas las condiciones requeridas, en fin para que el unto convenga a los remedios que yo acostumbro hacer”. Frente al horror de semejante propuesta, Don Custodio cuenta que se indignó y mandó a la terrible madrastra salir de su comercio en el acto. Lucas Llorente se preocupa y le explica que no hubiera debido reaccionar de forma tan viva. Hubiera sido preferible aceptar la oferta explicando que la condición *sine qua non* era que le llevaran a la chica para que sacase él mismo el unto. Sólo así la joven Minia hubiera podido escapar a una muerte motivada por la codicia y el desamor:

Y cuando la tuviese segura en su poder, ya echaríamos mano de la Justicia para prender y castigar a los malvados... ¿Pues no ve usted claramente que esa es una criatura de la cual se quieren deshacer, que les estorba, o porque es una boca más o porque tiene algo que ansían heredarla? ¿No se le ha ocurrido que una atrocidad así no se decide en un día, pero se prepara y fermenta en la conciencia a veces largos años? La chica está sentenciada a muerte. Nada, crea usted que a esas horas... (Pardo Bazán 2005: t. IX, 25).

La tremenda profecía se realiza al final del último capítulo. En el marco idílico del campo de Tornelos, Don Custodio parte en busca de la joven, pero como es de esperar, llega tarde. Emilia Pardo Bazán no huye de los detalles más crudos y describe el cuerpo de Minia:

De repente, allí mismo, bajo los rayos de sol, del alegre, hermoso, que reconcilia a los humanos consigo mismos y con la existencia, divisó un bulto, un cuerpo muerto, el de una muchacha... Su doblada cabeza descubría una tremenda herida del cuello. Un “mantelo” tosco cubría la mutilación de las despedazadas y puras entrañas; sangre alrededor, desleída por la lluvia, las hierbas y malezas pisoteadas, y en torno, el gran silencio de los altos montes y los solitarios pinares... (Pardo Bazán 2005: t. IX, 27).

La sangre vertida, las entrañas hurgadas, cierran el relato de manera cruel. Las diferentes voces narrativas que alternan a lo largo de los capítulos nos permiten comprender la fuente de esta crueldad. No se trata en ningún momento de disculpar a la terrible Pepona pero, a través del discurso de personajes y del narrador omnisciente, encontramos a otros culpables de la atrocidad: el asesinato es el acto final del ser humano preso de su medio; es la consecuencia última de la opresión social, de la codicia y de la ignorancia.

El trabajo de la tierra no basta para vivir decentemente en la Galicia decimonónica. En las zonas más aisladas, el sistema del arrendamiento no ha evolucionado mucho desde la sociedad del Antiguo Régimen. Paredes Núñez, en su tesis doctoral sobre el cuento de Emilia Pardo Bazán, desarrolla este aspecto insistiendo en la extrema pobreza de los campesinos gallegos⁷. Si a esas condiciones se añade la presión del cacique, figura que aparece en muchos relatos cortos, ya no es difícil percibir las dificultades que muchos encontraban.

A pesar de criticar en varias ocasiones el determinismo abusivo del naturalismo, Emilia Pardo Bazán cede a este principio de la nueva escuela al

⁷ Paredes Núñez (1979).

considerar que las condiciones de vida influyen en la esencia del ser humano. Recordemos que cuando presentó la novela rusa en España, consideró que el campesino gallego se asemejaba bastante al mujik, tanto por su amor sin límites hacia esta tierra a veces ingrata como por la brutalidad con la que es capaz de defender sus bienes e intereses. Nelly Clémessy señala al respecto:

Con ella, gracias a ella podríamos decir, el tema rural conoce una transformación fundamental. Frente a la imagen idealizada del campesino, opone la de un ser primario, movido por el instinto. Tales son su ignorancia y su bestialidad a menudo, que aparece tan malo, sino más que el ciudadano corrupto (Clémessy 1975: 192).

En “Un destripador de antaño”, sólo Pepona alcanza a ser extremadamente cruel; Emilia Pardo Bazán desea matizar el retrato del campesino gallego al principio de su cuento. Sin embargo, subraya de entrada su apego a las condiciones materiales:

Los aldeanos no son blandos de corazón; al revés: suelen tenerlo tan duro y callado como las palmas de las manos; pero *cuando no está en juego su interés propio*, poseen cierto instinto de justicia que los induce a tomar el partido del débil oprimido por el fuerte. Por eso miraban a Minia con profunda lástima⁸.

La autora escoge situar el relato a principios del siglo XIX, durante un año de escasez. Pepona y su marido ya no pueden vivir del molino que ni siquiera poseen. En la descripción, Emilia Pardo Bazán hace hincapié en las consecuencias de las condiciones materiales en el carácter de Pepona: cuanto más crecen las dificultades vitales, más crecen también la ira y el deseo de cometer atrocidades para sobrevivir: “Mal andaban los negocios de la casa, y peor humorada la molinera, cuando vino a complicar la situación un año fatal, año de miseria y sequía”. El término “fatal” es profético, su elección nos indica que la crueldad, aunque imperdonable, puede llegar a ser extrema cuando las condiciones de vida también lo son.

Bajo la presión del propietario y frente a una situación que parece desesperada, Pepona sugiere un primer crimen a su marido, que éste se niega a cometer. Si el hombre aparece más humano que la mujer, la voz narrativa nos revela sin embargo que para los dos esposos, el valor de la tierra puede superar el de una vida humana: “Y lo mismo el holgazán que Pepona la

⁸ El subrayado es mío.

diligente, profesaban a aquel quiñón de tierra el cariño insensato que apenas profesaban a un hijo pedazo de sus entrañas”.

Después de semejante confesión por parte del narrador omnisciente, adivinamos que ante la inflexibilidad del cacique que no les otorga ninguna prórroga, Pepona será capaz de inventar monstruosidades para salir de este mal paso. La descripción que nos hace la autora de su fisionomía es reveladora: ahora su ferocidad y monstruosidad parecen brotar de su cuerpo:

Pepona, en cambio, tenía la voz ronca y encendidos los ojos; sus cejas se juntaban *más que nunca*; su cuerpo, grande y tosco se doblaba al andar, cual si le hubiesen administrado alguna soberana paliza⁹.

También molesta “más que nunca” la presencia de Minia. La chica no contribuye realmente a los gastos del hogar pero su cuerpo puede ser una fuente de ingresos inmediatos.

Entre las intenciones que podrían explicar la crudeza del realismo de la autora y lo tremendo de los actos cometidos, está la de situar al criminal en su universo y de insistir en la hostilidad del mundo del campo¹⁰. Pardo Bazán no justifica el crimen, al contrario, a menudo critica las consideraciones criminalísticas de la época que, en su opinión, no dejan espacio suficiente al libre albedrío y a la responsabilidad de cada cual¹¹. En cambio, la rudeza de ciertos medios acaba impregnando al hombre. El primer mensaje que nos brinda la narración es que el hombre que crece en un medio hostil no tiene acceso a la civilización, es un hombre primitivo a quien conviene educar. Abandonarlo en esta situación supone condenarlo a su propia barbarie sin permitirle nunca llegar a otra etapa de la evolución humana. No deja de ser sorprendente que la autora de este cuento determinista haya podido criticar con tanto empeño a Zola cuando escogió titular una de sus novelas: “*La Bête humaine*”.

⁹ El subrayado es mío.

¹⁰ En el volumen IX de las *Obras completas*, Darío Villanueva y José Manuel González Herrán subrayan la hostilidad del medio rural en toda la colección (*Historias y cuentos de Galicia*) y particularmente en el cuento que estudiamos: “Sin duda, el relato en que más se evidencia esa pesimista visión del país gallego es el que abre el libro [...]” (Pardo Bazán 2005: t. IX, X).

¹¹ Véase al respecto Eduardo Ruiz Ocaña Dueñas (2004).

Recordemos que uno de los grandes desafíos de Emilia Pardo Bazán fue el de la educación. Este combate contra la ignorancia fue constante en su vida de literata. En “Un destripador de antaño” el oscurantismo es otro responsable de la muerte de Minia. Si las creencias primarias no encontraran raíces tan hondas en el mundo rural, sin duda no se cometerían dramas parecidos al de Tornelos.

Efectivamente, cuando hablan por primera vez las mujeres de las actividades de don Custodio, emplean el término gallego de “meigallos” y estalla toda la credulidad de Jacoba cuando evoca el unguento misterioso: “¡Asús querido! Estos remedios tan milagrosos, que resucitan a los difuntos, hácelos don Custodio con “unto de moza”.

La polifonía de la narración permite a la autora hacer que la ignorancia aparezca responsable de tanta crueldad. Efectivamente, cuando entramos en la botica de don Custodio, éste lamenta que haya gente tan crédula, hasta teme no haber podido convencer a la campesina de que él no ejercía “las malas artes” y que el cadáver de su sobrina no le serviría de nada:

¡Ay canónigo! ¡Si usted viese el trabajo que me costó convencer a aquella caballería mayor de que ni yo saco el unto de nadie ni he soñado en tal! Por más que repetía: “Eso es una animalada que corre por ahí, una infamia, una atrocidad, un desatino, una picardía; y como yo averigüe quien es que lo propala, a ese sí que le destripo”. La mujer, firme como un poste, y erre que erre, “Señor, dos onzas nada más... Todo calladito... En dos onzas, tiene los untos. Otra proposición tan buena no la encuentra nunca (Pardo Bazán 2005: t. IX, 24-25).

El canónigo no ve nada extraño en esta barbarie. Para él los campesinos no son sino “bestias, animales, cinocéfalos, mamelucos y brutos”. La insistencia y la animalización constante casi lindan con la caricatura, y sin embargo Lucas Llorente es clarividente cuando prevé la muerte de la joven. La frase que pronuncia antes de que se descubra el cuerpo es una sentencia, y bien podría encontrarse entre las frases de las crónicas de sociedad que escribía Emilia Pardo Bazán: “La ignorancia es invencible, y es hermana del crimen”.

En suma, la ignorancia, la codicia y la hostilidad de la vida forman el tríptico cruel que se repite en los cuentos rurales. La autora propone, con esta pintura, una crítica de la sociedad decimonónica pero más allá de esta intención didáctica, en la escritura y las descripciones de los actos crueles también pueden encontrarse expresiones del inconsciente, como el arquetipo de la madrastra. El estudio de las heridas y de las llagas, en distintos momentos del cuento, nos permiten revelar fantasmas que no dejan de ser interesantes para el estudio de la crueldad.

LA CRUELDAD COMO MANIFESTACIÓN VAMPÍRICA DE LA MADRE

Freud define por primera vez la pulsión escópica y de crueldad en *Tres ensayos sobre la teoría sexual*. La crueldad está relacionada directamente con la pulsión de apoderamiento, cuya meta es dominar al objeto por la fuerza. El acto cruel también es el del desgarrar de la piel para ver lo que guarda de manera tan secreta, permitiendo penetrar en la interioridad del ser.

En una obra colectiva *La cruauté au féminin*, Sophie de Mijolla-Mellor precisa:

La crueldad está relacionada con la pulsión de ver, pero se trata de una visión específica, la de la interioridad del cuerpo. Si la piel tiene algo que ver en este asunto, es porque es el blanco de la crueldad que debe arrancarla o abrirla para revelar lo que esconde, es decir, lo crudo, lo sangriento, la sangre del “cruor” de la crueldad (De Mijolla Mellor 2002: 30).

Freud dio el nombre de “pulsión de saber o de buscar” (*Wiss-oder Foreschtrieb*) a esta necesidad de encontrar el misterio escondido en el vientre materno; nace en el niño de tres a cinco años deseoso de encontrar las fuentes de la vida. El fantasma que le corresponde es el de la apertura del cuerpo. Con este descubrimiento, por primera vez se relacionan crueldad y maternidad.

Los aportes de Mélanie Klein con *Envidia y gratitud* (1957) nos permiten comprender mejor esta relación que une a la madre con la sangre. Efectivamente, los trabajos psicoanalíticos demuestran que para el niño existe una escisión entre la buena y la mala madre. La figura materna sufre un desdoblamiento: por una parte está la madre tranquilizadora, que cumple una función de subsistencia; y por la otra, está la madre odiada, reponsable de la privación. La separación nítida opone así, en algunos casos, una imagen idealizada de la madre a su contrario, la madre terrible:

En la exploración de los primitivos procesos de disociación es esencial diferenciar entre el objeto bueno y uno idealizado, aunque esta distinción no pueda hacerse en forma neta. Una disociación muy profunda entre los aspectos del objeto indica que no son el objeto bueno y el malo los que se mantienen separados, sino un objeto idealizado y uno extremadamente malo. Esta división tan profunda y definida revela que los impulsos destructivos, la envidia y la ansiedad persecutoria son muy fuertes, y que la idealización sirve principalmente como defensa contra esas emociones (Klein 1957: 34).

En “Un destripador de antaño” Minia es huérfana pero las imagos maternas no están ausentes del relato. La buena madre cobra vida en Santa Herminia,

la patrona del pueblo; la mala madre es Pepona, “la impía madrastra”, en términos de la autora¹².

La filiación entre la Santa y la niña es evidente: llevan el mismo nombre¹³ y la niña “se parecía mucho a la santa”. El sueño que tiene Minia revela la protección de esta buena madre, capaz sin embargo de matar, si es para el bien de la niña. Notemos, en la cita que sigue, la importancia de las circunstancias que rodean el sueño de la joven: es el alba y nace el día, un animal busca la ubre para saciar su sed casi como Minia “quien quedó solita a la edad de año y medio, recién destetada”:

“Apenas le saltó el sueño, le pareció que una luz dorada y azulada llenaba el recinto de la choza. En medio de aquella luz, o formando aquella luz, semejante a la que despedía la “madama de fuego” que presentaba el cohetero en la fiesta patronal, estaba la Santa, no reclinada, sino en pie, y blandiendo su palma como si blandiese un arma terrible. Minia creía oír distintivamente estas palabras: “¿Ves? Los mato.” Y mirando al lecho de sus tíos, los vio cadáveres, negros, carbonizados, con la boca torcida y la lengua fuera... *En este momento se dejó oír el sonoro cántico del gallo; la becerrilla mugió en el establo, reclamando el pezón de su madre... Amanecía*” (Pardo Bazán 2005: t. IX, 14).

El sueño une dos imagos maternas, y marca el triunfo de la madre idealizada sobre la madre terrible. Ya hemos insistido en la virilidad de Pepona. Emilia Pardo Bazán la compara, además, con las furias, con una serpiente y también con esta madre feroz que es la loba: Juan Ramón es el primero en emplear el término: “Loba, calla; tú quieres perderme”. Al volver de Santiago de Compostela, cuando se entera de que los lobos han devorado a un joven del pueblo vecino, ve en ellos buenos cómplices de su crimen, porque la ayudarían a borrar sus huellas. Amiga de los lobos, Pepona invoca este argumento para convencer a Don Custodio:

¡Aquella fiera, tan dispuesta a acogerla. Figúrese usted que repetía: “la despacho y la dejo en el monte, y digo que la comieron los lobos. Andan muchos por este tiempo del año y verá cómo es cierto, que al día siguiente aparece comida (Pardo Bazán 2005: t. IX, 24).

¹² Javier López Quintáns, en su artículo sobre el mito y la realidad en el mismo cuento, pone de relieve “el planteamiento maniqueo, a través del violento enfrentamiento entre el bien y el mal” (2005: 279). Este maniqueísmo responde, para nosotros, a la disociación nítida entre las dos imagos maternas.

¹³ De «Herminia», el nombre de la niña pasa a «Minia». Quizás la pérdida de la primera sílaba pueda verse como un indicio de la pérdida esencial que sufrirá el personaje al final del cuento con la terrible mutilación.

Aquí no se trata de la loba sustentadora, modelo de devoción para criar a sus cachorros: “Era Pepona, la molinera, mujer avara, codiciosa, ahorrona hasta de un ochavo, tenaz, vehemente y áspera”, sino de la criatura devoradora que quita la vida y que, en el fantasma, hasta es capaz de quitarla a los seres a los que dio a luz.

Didier Anzieu subraya la visión bipolar del papel vital de la madre y confirma así los aportes de Mélanie Klein:

Así, opuso Melanie Klein a esta visión idílica de los primeros meses de la vida, una visión trágica. Los dos instintos de vida y de muerte ocupan la vida mental del recién nacido; representaciones arcaicas de fragmentación de su cuerpo, de la devoración de él mismo por el seno-boca materno, de destrucciones de partes internas de la madre, por las cuales el instinto de muerte se manifiesta en el psiquismo, son fuentes de una angustia tanto más penosa cuanto que sólo tiene un esbozo del yo para luchar. No hay nada bueno que no tenga su contrario y lo mismo ocurre con la lactancia: frente a la buena leche, bebida con felicidad, de la ternura materna, se opone en los fantasmas arcaicos del bebé una leche veneno, una leche negra que lo corroe y consume por dentro¹⁴ (Anzieu 1996: 210).

Si la madre da la vida y satisface al niño al darle el pecho, también es capaz de quitársela, absorbiendo a su vez, su fluido vital. Este fantasma se repite a lo largo del cuento que estudiamos: los lobos –representación materna– devoran, las madrastras matan, y según la leyenda, las vírgenes que entran en casa de Don Custodio caen en una trampa muy profunda que no es sino una representación del universo prenatal¹⁵:

Dos criadas mozas tuvo, y ninguna se sabe qué fue de ella, sino que, como si la tierra se las tragase, que desaparecieron y nadie las volvió a ver. Dice que ninguna persona humana ha entrado en la trasbotica; que allí tiene una trapela y que muchacha que entra y pone el pie en la “trapela”... ¡plas!, cae en un pozo muy hondo, muy hondísimo, que no se puede medir la profundidad que tiene..., y allí el boticario le arranca el unto.

La madre terrible es como la ogresa o el vampiro. Claro está, “el unto de moza” no se devora pero sí vuelve a ser absorbido por un cuerpo humano

¹⁴ La traducción es mía. Véase también el cuento «la adopción» en el que podemos observar claramente el fantasma de la «leche veneno» de la mala madre

¹⁵ Una descripción poco antes mencionaba el color rojo de la rebotica y la importancia del cajón que también por su forma y su función remiten al vientre de la madre: «desapareció tres minutos tras la *cortina de sarga roja* que ocultaba la entrada de la rebotica; volvió con un frasquito cuidadosamente lacrado; tomó el doblón, *sepultolo en el cajón de la mesa*”.

(cuando Emilia Pardo Bazán recuerda el espantoso crimen de Gádor en *La Nación* de Buenos Aires, escribe: “no se ha ejecutado a los que en Gádor bebieron la sangre de un niño”¹⁶). Cualquiera que sea la naturaleza del fluido: leche, sangre o incluso grasa, la crueldad es ante todo, en el fantasma que nos interesa, un intercambio de las materias que la piel disimula.

La descripción de la muerte de Minia es dual: es atroz desde un punto de vista racional y a la vez, la sangre que corre se une a la de su madre idealizada, se confunden las identidades: la fusión es total, la niña es “víctima” de un regreso simbiótico que permite volver a encontrar el bienestar de la lactancia, la paz del niño de pecho:

“Rezó maquinalmente, pensó en la Santa, y dijo entre sí, sin mover los labios: “Santa Minia querida, llévame pronto al cielo; pronto, pronto...” Al fin se quedó, si no precisamente dormida, al menos en ese estado mixto propio a las visiones, a las revelaciones psicológicas y hasta a las revoluciones físicas. Entonces le pareció, como la noche anterior, que veía la efigie de la mártir, sólo que, ¡cosa rara!, no era la Santa, era ella misma, la pobre rapaza, huérfana de todo amparo, quien estaba allí tendida en la urna de cristal, entre los cirios, en la iglesia. Ella tenía una corona de rosas; la dalmática de brocado verde cubría sus hombros; la palma la agarraban sus manos pálidas y frías; la herida sangrienta se abría en su propio pescuezo, y por allí se le iba la vida, dulce e insensiblemente, en oleaditas de sangre muy suaves, que al salir la dejaban tranquila, extática, venturosa. Un suspiro se escapó del pecho de la niña; puso los ojos en blanco, se estremeció... y quedose completamente inerte. Su última impresión confusa fue que ya había llegado al cielo, en compañía de la Patrona (Pardo Bazán 2005: t. IX, 21).

La dualidad de las imagos maternas es recurrente en la obra de Emilia Pardo Bazán y nos permite abrir nuevas perspectivas al estudio de la crueldad. Efectivamente, con este esbozo de “textoanálisis”¹⁷, percibimos que la problemática de la sangre se sitúa en dos planos distintos: puede servir a intereses racionales y manifestar una voluntad de mejorar la sociedad pero también cristaliza fantasmas íntimos que pueden aparecer en otros textos bien de forma casi idéntica, bien de forma más disfrazada.

No quisiéramos ser demasiado reductores, no toda la sangre que corre a lo largo de los relatos cortos se explica siempre por una voluntad de denunciar

¹⁶ Pardo Bazán, Emilia (8 de julio de 1913): *La Nación*, Buenos Aires, citado por (López Quintáns 2005: 279). El subrayado es mío.

¹⁷ La palabra “textanalyse” que traduzco al castellano, la propuso Jean Bellemin-Noël para designar el análisis de texto de tipo psicoanalítico. J. Bellemin-Noël (1996): *Vers l'inconscient du texte*, Presses universitaires de France.

aspectos diversos de la sociedad, ni tampoco por la expresión aliviadora del mismo fantasma, pero cabe notar que “madre”, “muerte”, “niño”, “leche” y “sangre” en sus diferentes combinaciones, inspiraron de manera increíble a la prolija autora desde las obras más tempranas.

En *Aficiones peligrosas*¹⁸, uno de los escritos de juventud; la literata en ciernes critica el peligro que esconden algunas obras románticas que además de huecas, no reflejan para nada la realidad. Este tipo de obras no desarrolla las facultades necesarias para que la mujer supere su condición. En este primer mensaje feminista, estas primeras consideraciones sobre lo que tiene que ser la literatura, este primer esbozo de relato corto, la muerte de la madre y su necesidad de amamantar ya están presentes sin servir para nada a la intención crítica que se había propuesto la joven Emilia:

¿Cómo te hallas, Teresa? Interrogó Antonio.

-Bien, muy bien; no tengo dolores ni calentura; sólo me disgusta lo que sabes.

-Teresa, ¡Teresa! Yo no puedo permitir que te mates a ojos vistos, bien sabes lo que ha dicho el médico; pero tranquilízate, Francisca es honrada y buena; es robusta además, y criará a tu hija como tú misma podrías hacerlo. Mandaré también traer la cuna de Armada para este cuarto, y la verás siempre; de día, de noche, a todas horas.

-¡Ay Antonio! *Me parece que si muero llevaré esa espina clavada en el corazón. No haber criado a mi hija* (Pardo Bazán 1989: 47).

El cuadro mortífero y trágico, la presencia de la madre y la espina clavada como expresión de la crueldad de la privación: los tres elementos ya están reunidos como si la joven escritora preparara el terreno idóneo para el cultivo del cuento cruel.

Este fantasma relacionado con la madre se repitió, cobró matices distintos, se completó con otras imágenes recurrentes y hasta se extendió a temas bastante aislados de la crueldad, pero sobrevivió a la evolución literaria de la autora. En 1909, más de cuarenta años después de la publicación de *Aficiones peligrosas*, en “Otro añito”, la condesa de Pardo Bazán evoca el transcurso del tiempo y la época de las buenas resoluciones y escoge una personificación que ya no nos parecerá sorprendente: bajo su pluma, el año nuevo se vuelve una pobre criatura quien busca en balde la presencia del seno materno: hasta la muerte simbólica del año se arraiga en la figura de la madre privativa.

¹⁸ Se publicó por primera vez en 1866 en *El Progreso* de Pontevedra.

Este cuento nos parece tan elocuente y revelador de la persistencia del mismo fantasma en el universo literario de Emilia Pardo Bazán que terminaremos este trabajo con sus primeras líneas:

Tal vez, durante el año, no nos reuniésemos ni un par de noches los cuatro antiguos; pero guardábamos religiosamente la costumbre de cenar juntos al toque del reloj, que anuncia la expiración de un año y el nacimiento del otro –al cual, materializando una idea, *creíamos ver tiritando y quejándose, con trémulos vagidos de criatura arrecida y desamparada*–. *Porque, en efecto, se habla del año recién nacido, pero no de su ama de cría, y el chiquitín no encuentra, al venir al mundo, regazo que le cobije, ni seno repleto donde calentar la nariz y hartar la boca* (Pardo Bazán 2005: t. IX, 243).

BIBLIOGRAFÍA

- Pardo Bazán, Emilia (2005): *Obras Completas*, volúmenes IX y X, Madrid, Biblioteca Castro.
- Pardo Bazán, Emilia (1989): *Aficiones peligrosas*, Recopilación y estudio de Juan Paredes Núñez, Madrid, Palas Atenea.
- Anzieu, Didier (1996): *Créer-Détruire*, Paris, Dunod.
- Clémessy, Nelly (1975): «La comtesse de Pardo Bazán el le conte rural», *Mélanges offerts à Charles Vincent Aubrun*, Tome I, Paris, Ed. H. Vidal Sephiha, pp.191-200.
- De Mijolla Mellor, Sophie (2002): *La cruauté au féminin*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Mozzani, E. (1995): *Le livre des superstitions. Mythes, croyances et légendes*, Paris, Robert Laffont.
- Klein, Mélanie (1957): *Envie et gratitude*, Paris, Gallimard.
- López Quintáns, Javier (2005): “Mito y realidad en «Un destripador de antaño»”, en *Emilia Pardo Bazán: Los cuentos*, A Coruña, Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, pp. 279-286.
- Paredes Núñez (1979): *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán*, Granada, Universidad de Granada.
- Ruiz Ocaña Dueñas (2004): *La obra periodística de Emilia Pardo Bazán en “La Ilustración Artística de Barcelona” (1895-1916)*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- Scari, R. M. (1987): «El cuento “Un destripador de antaño”, de Emilia Pardo Bazán», en *Revista de Literatura*, XLIX, nº97.



Emilia Pardo Bazán nos Xardíns de Méndez Núñez, A Coruña 1902.
Fotografía cedida por Jacobo López Barja.

Homosexual Desire and Gender Bending in Pardo Bazán's *Los Pazos de Ulloa*

Daniel Ferreras Savoye
(WEST VIRGINIA UNIVERSITY)

RESUMEN

A pesar de haber recibido considerable atención por parte de la crítica, *Los Pazos de Ulloa*, sin duda una de las novelas más famosas de Emilia Pardo Bazán, no ha sido examinada desde el punto de vista de su representación del deseo homosexual. A partir de un análisis minucioso del texto, este ensayo demuestra cómo se manifiesta la homosexualidad latente del personaje principal, don Julián, su amor hacia el dueño de los Pazos, don Pedro, a través de motivos narrativos específicos que participan de lleno a la progresión del sintagma narrativo y refuerzan la coherencia de su estructura semiótica.

PALABRAS CLAVE: Pardo Bazán, *Los Pazos de Ulloa*, deseo homosexual, transgresión de género, lectura semiótica.

ABSTRACT

In spite of having received considerable critical attention, Emilia Pardo Bazán's well-known novel *Los Pazos de Ulloa* has not yet been examined from the point of view of its representation of homosexual love and desire. By closely examining the text, this essay shows how the latent homosexuality of the main protagonist, Julián, and his unspoken desire for his master, don Pedro, are not only fundamental motifs but also key factors in the progression of the narrative structure and participate fully in its coherence.

KEY WORDS: Pardo Bazán, *Los Pazos de Ulloa*, Homosexual desire, gender transgression, meaning semiotic.

It is surprising not to find the name of Emilia Pardo Bazán in Foster's bio-critical sourcebook, *Spanish Writers on Gay and Lesbian Themes*¹, for her pronounced gender consciousness as a writer as well as a critic has been the object of several studies, such as those of Wietelmann Bauer and Harpring, both concerned with the representation of cross-dressing in *Memorias de un solterón*, and those by Tolliver, Kirkpatrick, Bieder and Hart, which explore the different manifestations of gender and genderization in her texts². From a meta-critical point of view, Dupont's essay on "Decadence, Women Writers, and Literary History in Emilia Pardo Bazán's Late Criticism" clearly illustrates Pardo Bazán's preoccupation with gender construction and the possibility of its transcendence, as demonstrated by her reflections on George Sand and Oscar Wilde³.

The character of Julián, the main protagonist of what could be considered as Pardo Bazán's most important work⁴, *Los Pazos de Ulloa*, is highly representative of this textual gender indeterminacy, and his feminine qualities are abundantly mentioned within the text itself. For Feal Deibe, Julián is "una especie de puente entre actitudes feministas y anti-feministas, lo que

¹ *Spanish Writers on Gay and Lesbian Themes* is intended to comprise "any individual who, although not dealing overtly with a gay topic or professing a gay identity, has authored works in which something like a gay sensibility can be identified (including any aspect that can be associated with the questioning of binary sexuality and compulsory heterosexuality)" (Foster 1999: ix). The all inclusive scope of the volume allows its authors to explore the connections between figures as remotely associated to homosexuality as can be Ortega y Gasset or Santa Teresa de Avila, hence rendering the absence of Pardo Bazán all the more puzzling.

² Wietelmann Bauer (1994): "Narrative Cross-Dressing: Emilia Pardo Bazán in *Memorias de un solterón*"; Harpring (2006): "Homoeroticism and Gender Role Confusion in Pardo Bazán's *Memorias de un solterón*"; Tolliver (1994) and Kirkpatrick (1999) examine gender issues in "'Sor Aparición' and the Gaze: Pardo Bazán's Gendered Reply to the Romantic Don Juan" and "Gender and Modernist Discourse: Emilia Pardo Bazán's *Dulce Dueño*" respectively, while Bieder (1990) explores the author's constant negotiation with her historical patriarchal context and the gendered markings of Realism and Naturalism in "Between Genre and Gender: Pardo Bazán and *Los Pazos de Ulloa*"; Hart's essay (2009), "The Gendered Gothic in Pardo Bazán's *Los Pazos de Ulloa*" proposes a reading of the novel based upon the notion of the Gothic as established by Sedgwick, which includes a re-distribution of gender roles.

³ Pardo Bazán: *El lirismo en la poesía francesa*, qtd. in Dupont 2002: 350-51; 357-58.

⁴ This evaluation is not to be taken, naturally, as a value judgment, and no one could deny the significance of *La Tribuna*, or of *Insolación*, both stylistically and ideologically. Even *Viaje de Novios*, Pardo Bazán's second novel, is worthy of critical attention, and could be compared, in terms of feminine/feminist referent to Flaubert's *Madame Bovary* as well as to Maupassant's *Une Vie*. Nevertheless, *Los Pazos de Ulloa* remains to this day Pardo Bazán's most re-edited and distributed novel.

explicaría la actitud ambivalente que suscita en la narradora, quien a la vez simpatiza con él y se burla de él” (Feal Deibe 1987: 216), a notion which is repeated in Llácer: “En este sentido, Julián actúa de puente, desde un punto de vista semiótico, entre el mundo masculino y femenino, ya que siendo hombre, es también algo ‘afeminado’” (Llácer 1991: 434-35). Indeed, Julián’s gender ambivalence is “semiotic,” i.e., meaningful, however Llácer does not go any further in his development, and his essay remains within the boundaries of Feal Deibe’s, who uses Bakhtin’s concept of heteroglossia to interpret the diversity of narrative voices found in the novel (Feal Deibe 1987: 216)⁵. Beyond the traditional gender dichotomy of masculine/feminine, I propose to show that Julián’s effeminate aspects are the external signs of a latent homosexual desire towards don Pedro, the handsome and utterly virile Marquis of Ulloa, an attraction which determines key moments of the narration throughout *Los Pazos de Ulloa*, and evolves into a clear example of gender bending in its continuation, *La Madre Naturaleza*. The reading of Julián as experiencing homosexual desire towards don Pedro rather than functioning as an ambivalent, androgyne character or simply as a Nucha’s stand-in allows us to perceive a higher level of coherence in the narration for it offers a logical explanation for some of his most problematic decisions, which in turn dramatically affect both the evolution of the other characters and that of the narrative universe. Julián’s subconscious attraction towards don Pedro determines the future of Nucha and don Pedro as well as his own, and ultimately betrays his conscious efforts to reform the House of Ulloa.

⁵ “This latecomer [heteroglossia] reflects, in its stylistic structure, the struggle between two tendencies in the languages of European peoples: one a centralizing (unifying) tendency, the other a decentralizing tendency (that is, one that stratifies languages). The novel senses itself on the border between the completed, dominant literary language and the extraliterary languages that know heteroglossia” (Bakhtin 1981: 67). Although Bakhtin is more concerned with social types of languages as reflected by different levels of speech than with gender differentiation, his concept is indeed applicable to the different narrative voices at play throughout the text of *Los Pazos de Ulloa*. What appears more questionable is Feal Deibe’s affirmation, repeated by Llácer, that these intratextual dialogs indirectly expose the author’s intentions (1987: 217); it seems more appropriate to speak of the text’s intentions and to distinguish between the historical author, i.e., Emilia Pardo Bazán writing *Los Pazos* in the late eighties of the nineteenth century, and the abstract author, i.e., Pardo Bazán as an authorial presence reflected in the text. In our discussion, textual heteroglossia includes a homosexual voice, whether it was intended by the historical author or not. (For further development on the question of historical/abstract author, see Lindvelt (1981): *Le Point de vue: essai de typologie narrative*).

My analysis will be solely textual, for we find within the text itself the semiotic elements that can lead us towards a re-evaluation of Julián's significance and function as a homosexual presence in relation to the narrative syntagm.

The initial description of Julián, as he tries to control his horse on his way to the House of Ulloa already suggests his femininity: "Iba el jinete colorado, no como un pimiento sino como una fresa, encendimiento propio de personas linfáticas. Por ser joven y de miembros delicados, y por no tener pelo de barba, parecía un niño, a no desmentir la presunción de sus trazas sacerdotales" (Pardo Bazán 1985: 7). Solanas quotes this very paragraph in his "Estructura y simbolismo en *Los Pazos de Ulloa*" but omits the words "no como un pimiento, sino como una fresa," and isolates the proposition "personas linfáticas" to better serve his analysis, mainly based upon the psychological evolution of what he calls "la mente desequilibrada de Don Julián" (Solanas 1981: 199). However, this binary opposition is highly symbolic, for not only is "pimiento" masculine and "fresa" feminine, but each refers to equally gendered connotations, in terms of shape and consistency; the delicate strawberry appears indeed more feminine than the rugged pepper. Furthermore, the syntactic organization of the sentence underlines this array of feminine connotations by placing the negation first, which increases the tension of the proposition by delaying its referential delivery, and naturally solicits the attention of the destinatary: it becomes grammatically significant that Julián resembles a strawberry by opposition to a pepper⁶. The absence of beard conveys a corresponding semiotic content and should be opposed to its very presence as a representative metonymy of don Pedro, whom Julián meets for the first time a few pages later: "El cazador que venía delante representaba veintiocho o treinta años: alto y bien barbado, tenía el pescuezo y rostro quemados del sol" (Pardo Bazán 1985: 12). Just as a pepper can be opposed to a strawberry in terms of gendered connotations, Julián's lack of facial hair can be understood in function of don Pedro's full beard. By metonymic transition, the description of don Pedro includes other instances of hair, which in turn become erotically significant: "pero por venir despechugado y sombrero en mano se advertía la blancura de la piel no expuesta a la intemperie, en la frente y en la tabla del pecho, cuyos diámetros indicaban

⁶ The Cuban film, *Fresa y chocolate*, directed by Tomás Gutiérrez Alea and Juan Carlos Tabío, associates in a more recent context the paradigm of the strawberry with homosexual desire.

compleción robusta, supuesto que confirmaban la isleta de vello rizado que dividía ambas tetillas” (Pardo Bazán 1985: 12). The nipples are indeed sexually charged elements and they are in this case related to the chest hair, an obvious symbol of virility, and thus, this initial description emphasizes don Pedro’s attractive physical qualities from an objective point of view, which corresponds to that of an omniscient narrator. However, as pointed out by Maryellen Bieder, different narrative focalizers are at play in *Los Pazos de Ulloa* for “the narration itself largely is filtered through the subjectivity of the characters” (Bieder 1990: 133), and we observe a shift of focalization in the narrative discourse when Julián and don Pedro finally introduce themselves to one another. Julián becomes the focalizer and his first considerations echo the objective description of don Pedro introduced earlier by the omniscient narrator by insisting as well upon his physical attractiveness: “... el capellán le miraba con interés rayano en viva curiosidad. No hay duda que así, varonilmente desaliñado, húmeda la piel de transpiración ligera, terciada la escopeta al hombro, era un cacho de mozo el marqués” (Pardo Bazán 1985: 13). It must be underlined that this supplementary description of don Pedro’s physical appearance is introduced as Julián is looking at him “con interés rayano en viva curiosidad (Pardo Bazán 1985): “the omniscient narrator has yielded to the character’s particular perspective, and hence this particular textual moment reflects Julián’s personal perception of don Pedro. The words “húmeda la piel de transpiración ligera” suggest an erotic component to this encounter as seen by and textualized through Julián as the main focalizer, which is easily completed by the phallic symbol that the rifle represents; Julián is therefore directly aroused by the handsome aspect of don Pedro⁷.

The fascination of Julián with don Pedro’s physical aspect is directly proportional to his immediate dislike of Sabel, don Pedro’s servant and lover, whom he meets as soon as he arrives at the Pazos, and is based as well on her physical aspect: “Lo cierto es que Julián bajaba la vista, no tanto por lo que oía como por no ver a Sabel, cuyo aspecto desde el primer instante

⁷ According to Bieder, “In addition to its conventional male voice, the narration [in *Los Pazos de Ulloa*] frequently narrows to follow the gaze and emotional responses of a gendered focalizer” (1990: 133). Such discursive phenomenon can be observed in this particular scene as we follow Julián’s gaze and are informed of his emotional, erotically charged response. This shift in focalizer becomes all the more significant when we oppose it to the “assertively male-voiced narrative conventions and the privileging of male culture” (Bieder 1990: 133) also present in the novel, for it implies that the text must break free from conventional male-dominated literary discourse in order to express the desire Julián feels towards don Pedro.

le había desagradado de extraño modo, a pesar o quizá a causa de que Sabel era un buen pedazo de lozanísima carne” (Pardo Bazán 1985: 21). The parallelism of both narrative instances –both scenes are first encounters and presented in relationship to Julián’s gaze– as well as of the physical qualities of don Pedro and Sabel is reflected by the choice of equivalent expressions, for don Pedro is a “cacho de mozo” (Pardo Bazán 1985: 13) and Sabel, a “pedazo de lozanísima carne” (Pardo Bazán 1985: 21). “Cacho” and “pedazo” are synonyms and both imply a disappearance of individual identity behind a generic notion, which in this case emphasizes exclusively physical characteristics and turns the subject into an object of desire. And whereas Julián was utterly interested in don Pedro and gazed at him with “viva curiosidad,” he feels an instinctive repulsion of a comparable intensity vis-à-vis Sabel, which causes him to lower his eyes and which will increase as the young woman proves more and more sexually provocative. When in chapter five she enters Julián’s room scantily dressed under the pretext of bringing him water, Julián appears literally horrified: “[Julián] no pudo menos que reparar, en una rápida ojeada, cómo la moza venía en justillo y enagua, con la camisa entreabierta, el pelo destrenzado y descalzos un pie y pierna blanquísimos... Cúbrase usted, mujer –murmuró, con voz sofocada por la vergüenza–. No me traiga nunca el agua cuando esté así” (Pardo Bazán 1985: 48). The young woman’s uncombed hair, mentioned between two other significant body parts, the breast, suggested by the half-opened shirt, and the thighs, signified by the milky patch of skin, can be related to the virile beard and chest hair of don Pedro, for both are equally charged with erotic connotations; the fact that each instance has the exact opposite effect on Julián indicates clearly the fluidity of sexual desire as well as the priest’s instinctive preference. It could be argued that Julián’s reaction is that of a righteous individual enforcing the Catholic values of the time, however, his contempt for Sabel is in sharp contrast with the understanding he shows towards the other inhabitants of the Pazos, and in the end does not appear all that Christian: “Desde aquel punto y hora, Julián se desvió de la muchacha como de un animal dañino e impúdico ...” (Pardo Bazán 1985: 48). By characterizing Sabel as an animal, Julián denies her a soul, hence condemning her without any second thoughts, and his half-hearted attempts to forgive her will be quickly foiled by the young woman’s continuous provocations. The final rupture between Julián and Sabel occurs when she attempts to seduce him openly by throwing herself onto his bed, pretending to suffer from a sudden malaise: Julián turns surprisingly violent and throws her out in a most callous manner: “Se me va usted de aquí

ahora mismo o la echo a empellones... ¿entiende usted? No me vuelva usted a cruzar esta puerta... Todo, todo lo que necesite me lo traerá Cristóbal... ¡Largo inmediatamente!" (Pardo Bazán 1985: 49). This less than charitable attitude is in complete contradiction with Julián's self-appointed role as the godly shepherd of the *Pazos*, as well as with his usual behavior, and supports the same pattern of sexual attraction/rejection which regulated Julián's first encounter with each of them.

Julián's rejection of female sexuality as represented by Sabel must be contrasted with his never-ending indulgence regarding don Pedro, particularly after he discovers the latter's relationship with his maid. Notwithstanding the fundamental sexism of the Catholic church, don Pedro can be considered as guilty as Sabel for living in sin; however, Julián adopts a very lenient attitude towards him, which is in direct opposition with his total lack of compassion regarding Sabel, despite having witnessed don Pedro brutally victimizing Sabel by hitting her with the butt of his rifle. When he decides to leave the *Pazos*, Julián holds the young woman solely responsible for his defeat: "No, no era Dios, sino el pecado, en la figura de Sabel, quien le arrojaba del paraíso ... " (Pardo Bazán 1985: 75). The narrative perspective is again that of don Julián, as the omniscient narrator gives way to the character's inner discourse; it is Julián who reaches the conclusion that Sabel is responsible for all evils at the *Pazos*, ironically seen as a "paradise". Hence, Julián envisions his happiness exclusively in function of Sabel's presence or absence, as if the negative influence of Primitivo, which permeates the entire atmosphere of the *Pazos*, or the disastrous state of the archives, which denotes the decay of the house of Ulloa's entire history and hence possible future, had no bearing upon his perception of the situation. At this point, the figure of Sabel appears as that of a rival, upon the elimination of whom depends the entire stability of Julián's happiness, as denoted by the word "paraíso".

Julián's subconscious attraction towards don Pedro becomes apparent when he is asked to select a suitable bride among the daughters of don Manuel Pardo de la Lage. Feal Deibe's statement, "[Julián] Considera (sin razón) que Nucha sería una buena mujer para don Pedro, y así aconseja a éste casarse con ella" (Feal 1987: 216), is somewhat surprising since the text presents the official reasons for Julián's choice in chapter 10, under the form of an inner monologue triggered by don Pedro's inquiry regarding the respective merits of the four sisters and with Julián as the predominant focalizer:

¿Cómo revelar la manía de la señorita Carmen, empeñada en casarse . . . con un estudiantillo de Medicina, un hijo de nadie . . . ? ¿Cómo divulgar que la señorita

Manolita hacía novenas a San Antonio para que don Víctor de la Formoseda se determinase a pedirla, llegando al extremo de escribir a don Víctor cartas anónimas, indisponiéndole con otras señoritas cuyas casas frecuentaba? Y, sobre todo, ¿cómo indicar ni lo más somero y mínimo de “aquello” de la señorita Rita que, maliciosamente interpretado, tando podía dañar a su honra? Antes le arrancasen la lengua. (Pardo Bazán 1985: 96-97)

Rita's elusive fault is evoked again at the end of the chapter, in the “casino”, as one of the customers nonchalantly remarks that “Las chicas por el estilo de Rita siempre encuentran su media-naranja en un forastero” (Pardo Bazán 1985: 102). It is most likely that Rita has committed the unspeakable, “aquello”, and that she is no longer a virgin, which explains Julián's horrified tone and subsequent choice. However, it can be argued that his decision goes against the welfare of both Rita and don Pedro, for allowing Rita to marry her cousin would both save her reputation and do a great favor to Julián's protector, don Manuel Pardo. Furthermore, it would also satisfy don Pedro's natural inclination, for Rita can be considered as a double of Sabel in her figure and her demeanor, as well as in the sexual desire she arouses in him: “No lograba el marqués vencer la irritante atracción que le llevaba hacia Rita” (Pardo Bazán 1985: 99). “Irritante” in this context has clear sexual undertones, and although don Pedro, as a mistrustful out-of-towner, vaguely senses some kind of trap, there is no doubt that Julián's advice determines his choice of bride. In the economy of the narration, and knowing don Pedro's sensual appetite and lack of character, his physical attraction towards Rita would have surely decided his choice without Julián's intervention, for it appears to be almost irresistible: “Al estrecharla, don Pedro no pudo dejar de notar las bizarras proporciones del bulto humano que oprimía. ¡Una real moza la primita mayor!” (Pardo Bazán 1985: 84). The word “bulto”, like “cacho” or “pedazo” earlier, suggests an objectification of the subject who inspires desire, and the following exclamation marks can be construed as the signs of spontaneous physical attraction. Don Pedro is clearly able to envision the future of his name through her, hence conceiving Rita as an ideal spouse: “¡Soberbio vaso, en verdad, para encerrar un Moscoso legítimo, magnífico patrón donde injertar el heredero, el continuador del nombre!” (Pardo Bazán 1985: 88). The exclamation marks express the same level of instinctive enthusiasm as before, and are again related to a physical contact, as the word “injertar” clearly denotes.

Julián chooses the most asexual of all four sisters, Nucha, by opposition to the overly sexual Rita who represents another Sabel, to serve his own

attraction towards don Pedro and protect his desire from the threat of another rival. Nucha not only represents the negation of female sexuality, but she can also be seen as the feminine double of Julián, albeit strictly at a subconscious level, and her sexual ambivalence as a woman mirrors that of Julián's as a man. Echoing Julián's religious vocation, the text often compares Nucha to the Virgin Mary (Pardo Bazán 1985: 148, 172), and she is indeed as close as possible to the Immaculate Conception in the motherly qualities that she displayed with her younger brother, Gabriel, ("Una madre no hiciera más") (Pardo Bazán 1985: 97). Furthermore, she shows no interest towards men in general and seems utterly impervious to her cousin's charm, hence being the perfect spouse for Julián since she implies the substitution of the sexually meaningful Sabel by a feminine sensual void.

Upon their return to the Pazos, Julián increasingly identifies with Nucha, living what could be seen as a vicarious spousal relationship with don Pedro. His relationship to Nucha's daughter, "la nené", is particularly indicative of his identification to Nucha, for not only does he faint when she is born, but he seems to perceive her as if she were his own child: "Estaba dormida... Julián no se cansaba de mirarla así" (Pardo Bazán 1985: 168-69); "No se cansaba de admirarla, de devorarla con los ojos, de considerar sus pupilas, líquidas y misteriosas, como anegadas en leche, en cuyo fondo parecía reposar la serenidad misma" (Pardo Bazán 1985: 177). As the situation in the Pazos regresses to its original state of disarray, Julián proves unable to leave, mainly because of "la nené": "No podía explicarse a si mismo el gran sacudimiento interior que le causaba pensar que no volvería a cogerla en brazos" (Pardo Bazán 1985: 179-80). Julián's final decision to escape with Nucha and the *nené* does not represent an attempt on his part to replace don Pedro, but rather his second defeat when confronted with Sabel's sexual power over the object of his desire. In this sense, his identification with Nucha is complete and has been materialized through the existence of "la nené".

At a symbolic level, and pre-figuring one of psychoanalysis' main staples, the scene of the spider and the subsequent dream of Julián at the end of chapter 19 clearly illustrate his homosexual desire towards Pedro as well as his subconscious identification with Nucha. While attempting to absorb himself in some edifying readings before going to bed, Julián is alarmed by a horrific scream and runs towards its source, Pedro and Nucha's apartment: "Sí, era la escena misma, tal cual se la había figurado él... Nucha en pie pero arrimada a la pared,...; enfrente, su marido, blandiendo un arma enorme... Julián se interpuso entre los dos" (Pardo Bazán 1985: 187). The association

between the “arma enorme” and a phallic symbol is quite evident and has already been pointed out elsewhere⁸: hence, by instinctively interposing himself between the body of Nucha and Pedro’s formidable weapon, Julián is offering himself to penetration, effectively substituting himself for Nucha. The reason for the alarm was in reality a spider which Pedro was attempting to kill with his boot. However, Julián has been so impressed by the scene that he re-creates it in his dream that very night, transfiguring its main elements: Pedro becomes a knight in armor about to crush him with an iron boot, and in spite of his terror, Julián does not attempt to avoid him: “Éste [Julián] no hacía ningún movimiento para desviarse y la bota tampoco acababa de caer; era una angustia intolerable, una agonía sin término” (Pardo Bazán 1985: 189). This anxiety can be interpreted as the crescendo of sexual desire, and as the knight becomes St. George defeating a spider-like dragon, Julián feels himself penetrated by his tormentor’s lance: “Brillante y aguda, la lanza descendía, se hincaba, se hincaba... Lo sorprendente es que el lanzazo lo sentía Julián en su propio costado... Lloraba muy bajito, queriendo hablar y pedir misericordia; nadie acudía en su auxilio, y la lanza le tenía ya atravesado de parte a parte...” (Pardo Bazán 1985: 190)⁹. The repetition of the verb “hincar” in a progressive past tense such as the imperfect suggests a sexual motion and Julián’s silent moaning and passive attitude complete the representation of a symbolic penetration. Julián eventually identifies with the spider, which semiotically is not without erotic charge for it is described as “un monstruoso

⁸ “The fact that Pedro is brandishing ‘an enormous weapon’ is enough to make the most hardened anti-Freudian reader smirk” (Hart 2001: 219).

⁹ Stephen M. Hart considers Julián’s identification with the dragon-spider a “surprising role reversal” (2001: 219). However, when read in the light of Julián’s homosexual desire for don Pedro, this metamorphosis, far from being surprising, becomes self-explanatory: Julián becomes naturally the target of Pedro’s “arma enorme”, that is the spider which he originally mistook for Nucha. By applying Gender theorist Eve Kosofsky Sedgwick’s view of the Gothic, as described in *The Coherence of Gothic Conventions*, Hart identifies key elements of the genre in *Los Pazos* such as “the trembling sensibility of the heroine and the impetuosity of her lover” or “the tyrannical older man with the piercing glance.” (Sedgwick, *Coherence*, qtd. in Hart 2001: 216) and concludes that there exists a “homosexual relationship” between Nucha, “the female,” and Julián, “the feminine” (2001: 225). Although some narrative paradigms of *Los Pazos* could doubtlessly be construed as gothic, such as the scene in the chapel in chapter 27, it is however difficult to conceive Julián having the “impetuosity” of a young lover, as it is to discern much romantic “trembling sensibility” in the asexual Nucha; Pedro, far from being a “tyrannical older man” who needs to use his power to enslave the “heroine” is on the contrary physically attractive and sexually desirable. The mechanisms of desire at play in *Los Pazos* are hence more complex and less structurally predictable than those of the typical gothic narration as conceptualized by Sedgwick.

vientre columpiado en ocho velludos zancos” (Pardo bazán 1985: 187); the word “vientre” suggests nudity as well as maternity and logically underlines Julián’s identification with Nucha as Pedro’s spouse; the swinging move can be associated with the motion mentioned earlier and the *velludos zancos* refer to the erotically charged notion of hair and to that of legs, which are metonymically related to sexuality¹⁰.

Julián’s oniric representation of homosexual desire echoes St. Sebastian’s martyrdom, which according to Richard A. Kaye can be seen as “at once a stunning advertisement for homosexual desire (indeed, a homoerotic ideal), and a prototypical portrait of tortured closet case” (qtd. in Goldman). Both the martyrdom of St. Sebastian and Julián’s dream are located within the Catholic imaginary universe and contain similar narrative motifs: Julián and St. Sebastian are deprived of mobility, and the arrows which penetrate St. Sebastian have become the lance of St. George penetrating Julián. Since Julián is the dominant focalizer in the depiction of his dream, his perception can indeed be associated to that of a “tortured closet case,” prisoner of both his desire and his impossibility of externalizing it.

The final chapter of the novel shows Julián as he returns to the church of Ulloa after having been exiled by his superiors to a remote community for an entire decade. The priest appears *más varonil* (Pardo Bazán 1985: 288), and this change foreshadows the position he will occupy vis-à-vis his servant in the continuation of *Los Pazos de Ulloa*, *La Madre Naturaleza*. Although Julián has become a secondary character in *La Madre Naturaleza*, which tells mainly of the relationship between Perucho and his half sister Manuela, we find a substantial narrative digression in chapter 18 which introduces the priest’s past history and present situation, and begins by echoing the same rejection of women that we have observed in the preceding novel:

El cura vivía con un criado, y no pisaba los aposentos otro pie femenino sino el de las mozelas que en Pascua florida venían a traer las acostumbradas cestas de huevos... Al encontrar a Goros [the servant] el cura de Ulloa resolvió el problema que él juzgaba tan arduo: arreglar la vida práctica, sin admitir en casa mujeres. (Pardo Bazán 1973: 167)

¹⁰ In don Pedro’s view, Nucha’s hair is her only attractive physical feature (“Es algo bizca... Y flaca... Sólo tiene buen genio y buen pelo” [Pardo Bazán 1985: 97]), which further reinforces the sexually charged semiotic code of hair throughout the text, for Pedro’s perception and appreciation of women is mostly, if not exclusively, physical.

As pointed out by Samuel Amago in “The Form and Function of Homosocial Desire in *La madre naturaleza*,” Julián’s and Goros’ roles are “clearly described: Julián represents the traditional conception of the male head of household and Goros represents his feminized conjugal “partner” (Amago 2001: 59). Julián is now the male figure in a mono-gendered household, where his servant fulfills the role traditionally reserved to women. The priest’s androgyny put forward throughout the previous novel has been transferred to the character of Goros who is explicitly depicted as such in the text: “uno de esos ... seres universales y andróginos que reúnen todas las buenas cualidades del varón y de la hembra” (Pardo Bazán 1973: 167). Goros’ tasks around the house are for the most part resolutely of a feminine nature, for he cooks and cleans for Julián, as well as mends his clothes, and the description of their daily routine corresponds indeed to that associated to the traditional representation of a husband and wife’s relationship: “Mientras su amo rezaba, leía o asentaba alguna partida en el registro parroquial, Goros se dedicaba a guisar la comida” (Pardo Bazán 1973: 168). As if to prevent any ambiguity, the text itself concludes its presentation of the couple by reinforcing the notion of “hogar”:

Si por hogar se entiende no la asociación de seres humanos unidos por los lazos de la sangre para la propagación y conservación de la especie, sino el techo bajo el cual viven en paz y en gracia de Dios con cierta afectuosa comunicación de intereses y servicios, el cura de Ulloa había reconstruido con Goros el hogar que perdiera al fallecer su madre. (Pardo Bazán 1973: 169)

The word “hogar” introduces and ends the description of an alternative household where gender and genderization are naturally dissociated but which is presented nonetheless as a highly functional binary structure, as if the only distinction existing between a traditional union and that of Julián and Goros resided solely in the biological need to reproduce; indeed, the use of the word “especie”, borrowed from the semantic field of zoology, further underlines, if not denounces, the arbitrary nature of the normative sex/gender association carried by the notion of marriage.

Contrary to what one may suppose, sexual tension is not altogether absent from this otherwise highly platonic union, and we can find its semiotic traces in Goros’ obsession for vulgar innuendos regarding the ambiguous relationship between priests and their female servants, a customary target for popular salacious jokes: “Cuando no estaba su amo presente, Goros soltaba la rienda a dos inclinaciones invencibles suyas: decir irreverencias y

murmurar de los curas y de las amas” (Pardo Bazán 1973: 171). Out of these two defects, the later is described at length as Goros appears to know by heart the entire repertoire of “irreverencias y verdores, todas las coplas sobre el clérigo y el ama” (Pardo Bazán 1973: 171-2) and never misses an occasion to share them in the company of other men. Goros hence lives out his sexuality in purely discursive terms by constantly evoking the sinful adventures of his feminine doubles, as his androgyny merges into a homosocial perception, which rejoins that of Julián in rejecting the sexualized feminine. Such explicit representation of a non-normative union, namely of a unisex domestic dyad symbolized by the word *hogar*, can be construed as a sublimated evolution of the non-normative desire Julián has shown towards don Pedro throughout *Los Pazos de Ulloa*, a logical counterpoint which appears more directly related to the events presented in the first novel than to the narrative universe of *La madre naturaleza*, for, as noted by Amago, “one is hard-pressed to explain the significance of such a detailed description of Julián’s life with Goros at the structural and temporal center of the novel” (Amago 2001: 58)¹¹. Thus, what appears to be a narrative digression in *La madre naturaleza* is to be perceived as a meaningful complement of the greater narrative syntagm composed by *Los Pazos de Ulloa* and its sequel, as chapter 18 of *La madre naturaleza* resolves the homosexual tension between Julián and don Pedro present in *Los Pazos de Ulloa* into an acceptable homosocial relationship between Julián and Goros.

In the gendered textual heteroglossia of *Los Pazos de Ulloa*, the character of Julián incarnates the voice of homosexual desire, repressed even to himself but nonetheless pervasive through his actions which condition the outcome of the narrative syntagm. Portrayed as nothing more than a narrative parenthesis

¹¹ Amago notes that “Julián (...) provides narrative continuity between *Los Pazos de Ulloa* and its sequel”, and forms with Goros “a sort of sexual alternative to the tumultuous heterosexual world that surrounds them”(Amago 2001: 59). Although Amago does not relate the homosocial bond between Julián and Goros to the determining homosexual tension present in *Los Pazos de Ulloa* between Julián and don Pedro, he does point out however the symbolic value of the “mariposilla” which appears both in the last chapter of *Los Pazos de Ulloa* and during a homoerotic moment between Gabriel and Juncal in chapter 9 of *La madre naturaleza* (Amago 2001: 55), and which connotes “same sex desire in several cultural contexts” (Amago 2001: note 3); it is therefore significant to find the “mariposilla” ending her flight in the last chapter of *Los Pazos de Ulloa* “en un mezquino mausoleo, arrinconado entre la esquina de la tapia y el ángulo entrante que formaba la pared de la iglesia (...)” (Pardo Bazán 1985: 175), for Julian’s homoerotic desire lies indeed between the walls of the *Pazos* and the hard angles of Catholic morality, metonymically signified in this passage by the words “tapia” and “iglesia”.

in *La Madre Naturaleza*, his evolution consolidates the notion of a silenced, literally murdered voice, for the text presents the priest no longer as a physical being, but rather as a sheer abstract entity: “Era un rostro mortificado, de esos que se ven en pinturas viejas, donde la sangre ha desaparecido y la carne se ha fundido, ahondándose las concavidades todas, yéndose los ojos, al parecer en busca del cerebro y sumiéndose la boca, que remata en dos líneas severas, jamás modificadas por la sonrisa” (Pardo Bazán 1973: 172-3). Julián is no longer of blood and flesh, and it is significant that this description concludes with the mouth, semiotically related to love and sexuality, and which is reduced here to two severe and lifeless lines, hence connoting the consummated death of desire. The skull like features of his face, suggested by the deepened eye sockets are in direct relationship with the cemetery where Julián spends most of his time, as if he were himself one more element of the graveyard. For Julián indeed belongs to the cemetery of Ulloa, where lie not only the body of his ideal double, Nucha, but also the murdered memory of his subconscious but determining homosexual desire.

WORKS CITED

- Amago, Samuel (2001): "The Form and Function of Homosocial Desire in *La madre naturaleza*", *Romance Quarterly*, 48.1, 54-63.
- Bakhtin, Mikhail M. (1981): *The Dialogic Imagination*, Ed. Michael Holquist, Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist, Austin, U of Texas P, Print.
- Bieder, Maryellen (1990): "Between Genre and Gender: Emilia Pardo Bazán and *Los Pazos de Ulloa*", *In the Feminine Mode: Essays on Hispanic Women Writers*, Eds. Noël Valis and Carol Maier, Lewisburgh, Bucknell UP, 131-145. Print.
- DuPont, Denise (2002): "Decadence, Women Writers, and Literary History in Emilia Pardo Bazán's Late Criticism", *MLN* 117.2: 343-364. Print.
- Goldman, Jason. "Subjects of the Visual Arts: St. Sebastian." *gbtq: An Encyclopedia of Gay, Lesbian, Bisexual, Transgender, and Queer Culture*. gbtq, Inc, July 4, 2005. Web. 6 March 2010. <http://www.gbtq.com/arts/subjects_st_sebastian.html>.
- Feal Deibe, Carlos (1987): "La voz femenina en *Los Pazos de Ulloa*", *Hispania*, 70. 2: 214-221.
- Foster, David William (1999): *Spanish Writers on Gay and Lesbian Themes: A Bio-Critical Sourcebook*, Westport: Greenwood.
- "Fresa y chocolate" (1994): Tomás Gutiérrez Alea and Juan Carlos Tabío (Dir.). ICAIC, DVD.
- Giles, Mary E. (1980): "Feminism and the Feminine in Emilia Pardo Bazán's Novels", *Hispania*, 63. 2: 356-367.
- Harpring, Mark (2006) "Homoeroticism and Gender Role Confusion in Pardo Bazán's *Memorias de un solterón*", *Hispanic Research Journal*, 7.3: 195-210.
- Hart, Stephen M. (2001): "The Gendered Gothic in Pardo Bazán's *Los Pazos de Ulloa*", *Culture and Gender in Nineteenth-Century Spain*, Lou Charnon-Deutsch and Jo Labanyi (Eds), Oxford, England, Clarendon, 216-29.
- Kirkpatrick, Susan (1999): "Gender and Modernist Discourse: Emilia Pardo Bazán's *Dulce Dueño*", *Modernism and Its Margins: Reinscribing Cultural Modernity from Spain and Latin America*, Anthony L. Geist and José B. Monleón (Eds.), New York, Garland, 117-39.
- Lindtvelt, Jaap (1981): *Essai de Typologie Narrative: le point de vue*, Paris, José Corti.

- Llácer, Eusebio (1991): "Análisis microestructural de *Los Pazos de Ulloa*", *Romance Quarterly*, 38. 4: 431-436.
- Pardo Bazán, Emilia (1985): *Los Pazos de Ulloa*, Madrid, Alianza Editorial.
- Pardo Bazán, Emilia (1973): *La Madre Naturaleza*, Madrid, Alianza Editorial, 1973.
- Solanas, Juan V. (1981): "Estructura y Simbolismo en *Los Pazos de Ulloa*", *Hispania*, 64.2: 199-208.
- Tolliver, Joyce (1994): "'Sor Aparición' and the Gaze: Pardo Bazán's Gendered Reply to the Romantic Don Juan", *Hispania*, 77. 3: 394-405.
- Wietelmann Bauer, Beth (1994): "Narrative Cross-Dressing: Emilia Pardo Bazán in *Memorias de un solterón*", *Hispania*, 77.1: 23-30.



III. *DOCUMENTACIÓN*



“Mis retratos y mis caricaturas”: un artículo rescatado de Emilia Pardo Bazán

Maryellen Bieder

(INDIANA UNIVERSITY, BLOOMINGTON)

RESUMEN

A partir de 1905, Emilia Pardo Bazán colaboró en la revista bonaerense *Caras y Caretas*, a la que enviaba varios cuentos y artículos al año. En octubre de 1907 contribuyó con un curioso ensayo, titulado “Mis retratos y mis caricaturas” y reproducido a continuación. Una caricatura y dos fotografías ilustran el artículo. La autora ofrece una aproximación a su experiencia con la representación visual, tanto en su aspecto positivo como negativo. Aunque alega ser por estas fechas casi indiferente a la reproducción de su imagen en la prensa ilustrada, cuando le toca citar una caricatura específica, asoman la decepción y frustración. Contrasta la mayoría de las cien caricaturas de ella, muchas de ellas cuando menos “inconvenientes”, con las pocas que la favorecen. Enumera también imágenes más fieles de ella que aprovecharon otras técnicas de representación de moda en la época, entre ellas, retratos, bustos, siluetas, y manos.

PALABRAS CLAVE: Caricatura, retrato, fotografía, ilustraciones, representación.

ABSTRACT

Starting in 1905 Emilia Pardo Bazán became a contributor to the Buenos Aires magazine *Caras y Caretas*, sending them several short stories and articles a year. In October 1907 she contributed a curious article entitled "Mis retratos y mis caricaturas", that we reproduce following this essay. One caricature and two photographs illustrate the article. The author presents an account of her experiences, both positive and negative, with visual representation. Although she claims to be by this time almost indifferent to the reproduction of her image in the press, whenever she mentions a specific caricature both disappointment and frustration surface. She contrasts the majority of the one hundred caricatures of her, many of them "indecorous", to say the least, with the few that favor her. She also identifies images that depict her more faithfully using other representational techniques in fashion at the time, among them portraits, busts, silhouettes and hands.

KEY WORDS: Caricature, portrait, picture, illustration, representation.

A partir de 1905, Emilia Pardo Bazán colaboró en la revista bonaerense *Caras y Caretas*, enviándole varios cuentos y artículos al año. En octubre de 1907 contribuyó con un ensayo curioso, bajo el título “Mis retratos y mis caricaturas”, que según parece no mandó a ninguna revista de España¹. Las francas observaciones que hace sobre las caricaturas y fotografías suyas en la prensa periódica española tal vez se presten mejor a un público de extranjeros que a sus compatriotas. Tanto en vida de Pardo Bazán como después, se han publicado muchas fotografías y retratos de ella, así como también numerosas caricaturas en la prensa satírica. Pero hasta ahora no teníamos claros indicios de la opinión de doña Emilia de estas imágenes ni del fenómeno más amplio de la representación gráfica y artística durante su vida. El artículo reproducido a continuación nos aproxima a su experiencia con la representación visual, una consecuencia inevitable de la fama literaria, tanto en su aspecto positivo como negativo.

En una entrevista unos años después de aparecer este ensayo, Pardo Bazán se quejaba de que en España no circulaban, ni se ofrecían en venta, retratos de autores, como era la costumbre, apuntaba ella, en Francia. Lamentaba la ausencia de un ambiente propicio para la colección de retratos de escritores célebres por parte del público, culpando a la prensa española de no haber fomentado un reconocimiento de la importancia de la contribución de la literatura a la cultura nacional. Y añadía: “En todas las librerías de París se venden retratos de los escritores de fama. Aquí, que yo sepa, en ninguna. Los escritores gozamos de una tibia penumbra”². En cuanto a su actitud hacia las caricaturas, Pardo Bazán las menciona varias veces en su novela del año 1905, *La Quimera*, sobre todo cuando Silvio Lago se arrepiente del acto juvenil de caricaturizar a Minia Dumbría. La novela contrasta esta temprana imagen de Minia, poco halagadora, con otra posterior por el mismo artista, siendo ésta “una caricatura humorística y respetuosa, de extraordinaria semejanza”³. Al resaltar las características positivas de la segunda caricatura,

¹ Pardo Bazán, Emilia (5 octubre 1907): “*Caras y Caretas* en Europa: Mis retratos y mis caricaturas”, Núm. 469, p. 10.

² “El Duende de la Colegiata” (12 de marzo de 1912): “Figuras españolas: La Condesa de Pardo Bazán”, *Heraldo de Madrid*: pp. 2-3.

³ Pardo Bazán, Emilia (1991): *La Quimera*, Madrid: Cátedra, p. 147.

Pardo Bazán hace hincapié en la necesaria fidelidad al sujeto⁴. De hecho, con estas palabras ofrece su definición de cómo debe ser la caricatura.

Según cuenta Pardo Bazán en el artículo de *Caras y Caretas*, la primera caricatura de ella la dibujó un artista amigo que sabía captar el “marcado parecido” que es, para ella, repitiendo el mismo sentimiento expresado en *La Quimera*, lo esencial de una caricatura. Insiste una vez más en que “una caricatura debe parecerse” al sujeto. Por obvia que parezca la estrecha relación entre sujeto y dibujo, no siempre se encuentra en las caricaturas de la autora, así que, según ella, si no llevaran al pie un letrero con su nombre, sería imposible reconocerle en muchas de las imágenes. A pesar de esta afirmación pesimista, tal vez haya mayor grado de parecido de lo que sostenía, entre ella y muchas de las caricaturas, o por lo menos una mayor repetición de los elementos estilizados que llegaron a conformar la imagen caricaturesca que asociamos con ella.

Pardo Bazán abre su artículo asentando un tono tranquilo al tratar de la reproducción de su imagen en caricaturas y fotografías publicadas en la prensa periódica; alega ser por estas fechas “casi indiferente a esta proyección de mi personalidad en las artes gráficas y pictóricas”. Si se toman en cuenta las trazas exageradas y hasta burdas de algunas de las caricaturas, sorprende la conformidad ecuaníme con que invoca esta faceta pública del renombre literario, ecuanimidad que sólo ha alcanzado al pasar los años. A continuación justifica su opinión con la afirmación de que estas imágenes no “forman parte de mi ‘yo’”, así marcando una clara distancia entre ella como persona y las representaciones de ella que circulan en la esfera pública. En cambio, cuando le toca citar una caricatura específica, desaparece el tono de aceptación resignada y en su lugar asoman la decepción y frustración que la imagen le ha causado. Habla del “exceso de malignidad, del deseo de mortificar [que] ha descaminado generalmente a mis caricaturistas”, alejándoles así de la verdadera técnica caricaturesca que es, para ella, “la *exageración* de nuestros rasgos típicos”, no la invención de otros grotescos o insultantes.

Asocia las primeras imágenes suyas publicadas en periódicos con la notoriedad surgida a raíz de la publicación de *La cuestión palpitante*, primero

⁴ Trato esta cuestión en “Representaciones visuales en las obras finiseculares de Emilia Pardo Bazán” (2009): en José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín, y Ermitas Penas Varela (coord.): *La literatura de Emilia Pardo Bazán*, A Coruña, Fundación Caixa Galicia, pp. 193-207. Véase también “Picturing the Author: The Private Woman Meets the Public Gaze” *Diálogo Crítico*, “La cultura popular en la España del siglo XIX” (2005): *Revista de Estudios Hispánicos* 39, pp. 301-29.

en *La Época* (1882-1883) y después en forma de libro (1883), aunque sin mencionar la obra. Refiriéndose a un caso concreto, recuerda un grabado publicado “con la mejor intención” en el periódico *La enseña roja* –no he podido localizar el periódico– “en el cual tenía yo barba corrida...”, y añade para mayor precisión, “en el sentido... material y barberil...”. Y junto a la barba, lleva “una rosa muy pomposa coquetamente prendida en el pecho”. Esta conjunción absurda de barba y rosa, transforma el grabado, en la mente de la autora, en una imagen ridícula. Es posible que un grabado de Pardo Bazán aparecido en la portada de *El Álbum de la Mujer* en 1884⁵, con una rosa en el pecho y un oscurecimiento de la cara que pudiera leerse como barba, reproduzca la misma imagen; ésta se volvió a imprimir en la portada de *Barcelona Cómica* en 1889⁶, donde destaca más la barba.

A pesar de haber dicho que no sufre de amor propio ni “vanidad exagerada”, ciertas caricaturas claramente la hirieron. Una la representa “fumando una tagarnina y con botas de guardia civil”. Se trata de la portada de la revista satírica *La Avispa* de 1889, con el titular “Doña Emilia Pardo Bazán: La Safo carcunda” y al pie una copla⁷. El conjunto de imagen y versos hace referencia a su novela *La Tribuna*, de 1882. Parece ejemplificar el fenómeno que ella denomina “afearme horriblemente”; sin embargo en este caso lo que más le preocupa es que perjudica su feminidad. Al declarar que “soy femenina en extremo en mis costumbres”, confirma uno de los atributos más arraigados de su carácter. Asegura que jamás fumaría un puro ni calzaría “botazas” gruesas porque le marea el humo y, como dama de su clase, sólo tolera calzado fino. Pintarla sin los signos de la feminidad le quita lo esencial de su idea de sí misma; insiste en que “no tengo gracia así”. No obstante, en su reacción hace caso omiso de otros aspectos de la caricatura: el hecho de dibujarla sentada sobre un cojín a ras de suelo bosquejando un soldado o estar vestida más de ama de llaves que de señora de clase alta (refiriéndose a otra caricatura, habla de que le hace parecerse a “una patrona de una casa de huéspedes”). Más le preocupan los pies grandotes y el puro. Interpreta la caricatura no como un ataque a la novela ni a ella en su persona; por el contrario, opina que el dibujo la acusa de escribir literatura “varonil”. El marcado parecido al sujeto

⁵ *El Álbum de la Mujer* (13 enero 1884): México, núm. 2, p. 1.

⁶ *Barcelona Cómica* (14 de noviembre de 1889): núm. 23, p. 1.

⁷ *La Avispa* (20 de noviembre de 1889): núm. 278, p. 1. Caricatura de Melitón González.

y la “ironía delicada” que la coruñesa asocia con las mejores caricaturas están totalmente ausentes.

Pardo Bazán contrasta la mayoría de las caricaturas de ella, “groseras, inconvenientes, de un grafismo de pared de colegio”, con las pocas que la favorecen: “apenas dos o tres ingeniosas, humorísticas, sazoadas con la sal y pimienta de la oportunidad”. Aunque el número de caricaturas verdaderamente graciosas y geniales, en los términos que emplea ella, sea más elevado de lo que reconocía, por lo menos a los ojos de los lectores de hoy, tenía razón en señalar las muchas que son, cuando menos, “inconvenientes”.

La caricatura y dos fotografías que acompañan el artículo en *Caras y Caretas* contrastan con las imágenes visuales que Pardo Bazán va describiendo. La fotografía que lo encabeza, con el lema de “Una ilustre lectora de *Caras y Caretas*”, capta la imagen de refinamiento y elegancia que desea proyectar, con un vestido de moda, peinado esmerado, abanico y en la mano una revista, la argentina, es de suponer. El marco redondo de la fotografía, así como las flores estilizadas (casi parecen joyas), aumentan el efecto atractivo y establecen un punto de contraste con las imágenes negativas que va comentando en el artículo. La caricatura a pie de la misma página apareció en 1907 en la portada de *El Cuento Semanal*, y es por eso rigurosamente contemporánea con el envío del artículo⁸. El pie que reza “Una de mis caricaturas” sugiere que fue Pardo Bazán quien la proporcionó a la revista. Lamenta que otros dibujos la conviertan en “una especie de foca o de hipopótamo”. Si fue ella quien transmitió la caricatura a la revista, sería porque el efecto total que produce eclipsa cualquier posible “propósito de denigración física”. La portada de la revista aprovecha la tecnología más moderna e imprime el telón del fondo, así como las flores del vestido, de color rojo. En efecto, la caricatura exhibe las características que admira la autora: el aire femenino, un vestido adornado de flores, el consabido moño, y los guantes y gemelos que, junto al telón, evocan un palco de teatro. En breve, realiza “la *exageración* de nuestros rasgos típicos”.

⁸ Emilia Pardo Bazán (15 febrero 1907): *Cada uno*. *El Cuento Semanal*, Núm. 7. Caricatura de Manuel Tovar, como se ve a mano izquierda de la parte de arriba, precisamente la parte que suprime la reproducción en *Caras y Caretas*; el estilo y la firma confirman la mano de “Tovar”. El pie que pone *Caras y Caretas* indica equivocadamente que es de “Ioba”, acaso una mala lectura de “Tovar”.



Caricatura de Emilia Pardo Bazán na cuberta de *Cada uno*.
Biblioteca da Real Academia Galega.

La cantidad de fotografías de ella misma en las colecciones de la Real Academia Galega, así como el entusiasmo con que su familia adoptó la costumbre de hacerse fotografiar y retratar, demuestran la frecuencia con que se vio reproducida gráficamente a lo largo de su vida, empezando, según cuenta en estas páginas, por un retrato al óleo pintado por su madre. Apunta Pardo Bazán que la fotografía, tecnología nueva que dejó obsoleto al daguerreotipo, es contemporánea con los comienzos de su carrera de escritora. La proliferación de ilustraciones satíricas españolas a partir de 1880⁹ coincide con su lanzamiento a la esfera pública como escritora. La emergencia de su renombre literario ocurre a la par que los primeros fotograbados caricaturescos de ella en la prensa periódica ilustrada. Desde la niñez, la representación visual atraía a la futura autora, y la autora madura supo aprovechar las innovaciones tecnológicas y artísticas para aumentar su visibilidad pública. Tanto caricaturas como fotografías constituyen en la época tecnologías que transforman las limitaciones de la representación a la vez que las cuestionan.

Debido a su propia experiencia del mundo del arte, Pardo Bazán aprecia la fotografía más que la pintura, aduciendo que una “primorosa fotografía” es “artística como un buen grabado”. La fotografía que más le agrada, figura, precisa ella, reproducida en forma de grabado, al frente de la edición de *San Francisco de Asís*, publicada en París por Garnier. La imagen favorece a la autora; la claridad de los detalles y la brillantez de los ojos le dan un aire juvenil y, a juicio de ella, “la salvan de anticuarse nunca: siempre conservará actualidad”. El vestido descotado, el boa, los pendientes, el pelo recogido en moño y adornado con un alfiler decorativo, contribuyen a crear esta imagen viva y atractiva. La fotografía también sirvió de base a las caricaturas más tempranas de la autora, desde la cabezuda de 1885 para la portada de la ilustración satírica *Madrid Cómico*¹⁰, hasta la de 1900 dibujada con líneas bastas y algo grotesca, para otra portada de la misma revista¹¹. El hecho de haber escogido esta fotografía para tarjetas de visita confirma la gran estima que tenía la autora por ella.

⁹ Luis Conde Martín (2005): “Repertorio de revistas satíricas”, en *El humor gráfico en España: La distorsión intencional*, Madrid, Asociación de la Prensa de Madrid, pp. 429-450.

¹⁰ *Madrid Cómico* (10 mayo 1885): núm. 116, p. 1. Caricatura de Ramón Cilla.

¹¹ *Madrid Cómico* (17 febrero 1900): núm. 20, p. 1. Caricatura de Tomás Julio Leal da Cámara.

En cuanto a retratos, Pardo Bazán sentía más simpatía por el óleo, sobre todo los de ella pintados por su madre. Nombra a cinco artistas que la retrataron y destaca que, con resultados tan diferentes, cabe dudar de la habilidad del artista para captar sus rasgos individuales. Termina por declarar que “nadie supondría que los cinco retratos son de una misma persona”. Sin embargo, cree en la posibilidad de un parecido exacto y elogia al escultor de un busto por haberlo logrado. Resume brevemente la historia del artista Joaquín Vaamonde, que pintó el famoso retrato de ella al pastel y a quien ella transformó en Silvio Lago en *La Quimera*. La cuestión de la exactitud del parecido entre sujeto y retrato no surge en este contexto, pero se defiende de las malas lenguas que la vieron rejuvenecida y embellecida en el retrato, insistiendo en que Vaamonde trabajaba con total independencia y “sin cortapisas”. Precisa que en total pintó unos cinco retratos de ella, uno al óleo, además de sacarle fotografías, y que también le hizo varias caricaturas, algunas en abanico, objeto muy admirado por la autora que reunió una colección valiosa de ellos.

El artículo enumera también otras técnicas de representación que estuvieron de moda en la época y con las que Pardo Bazán experimentó. Entre ellas figuran un busto de caoba, un medallón en barro, un busto de terracotta; retratos en un plato al humo, en una caja de fósforos, en librillos de fumar, o en un abanico; siluetas, miniaturas, un bordado con pelo, y una mano modelada en yeso trasladado al bronce, al barro y al mármol. Confiesa una fuerte preferencia por la miniatura y hasta deplora “no haber vivido en la época de las miniaturas”. Declara que su retrato no ha aparecido en anuncios, como el de otros individuos célebres de la época, aunque más tarde su imagen se prestaría también a la propaganda. Al escribir Pardo Bazán incorpora toques de humor. Es genial la sugerencia de que el caricaturista de *La Avispa* debía “calzarles botas a mis libros, no a mis pies”. De un retrato de ella bordado con pelo, ironiza que el pelo “lo mismo puede ser mío, que del gato de la vecina del piso segundo”. De esta manera subraya los límites de la representación y no se deja ilusionar por la última moda, aunque sí sabe valorar positivamente una caricatura con gracia y una fotografía o retrato artístico.

En suma, se trata de un artículo ameno y valioso que revela los sentimientos, a veces conflictivos, de la autora hacia muchas formas de representación y el grado de control, a veces nulo, que el sujeto podía ejercer sobre ellas. A pesar de declararse indiferente, a su edad, ante las numerosas caricaturas de ella que llegaron a adornar casi todas las ilustraciones satíricas así como

muchos de los periódicos españoles a partir de 1885, no puede encubrir las emociones que provocaban las caricaturas. Si bien no logra reprimir del todo las emociones más fuertes en esta ojeada de la dimensión visual de su celebridad, por lo menos busca elucidarlas.

CARAS Y CARETAS EN EUROPA

Mis retratos y mis caricaturas

He oído decir que a las mujeres y aun a muchos hombres, les preocupa extrañamente que les retraten mal, y les indigna que les caricaturicen. Yo no sé si por la frecuencia con que he sufrido caricaturas y retratos, soy casi indiferente a esta proyección de mi personalidad en las artes gráficas y pictóricas. Ni mis retratos ni mis caricaturas forman parte de mi “yo”. Son algo que cae por fuera.

En mi niñez, mi madre me retrató al óleo con un arito de jugar, de terciopelo rojo cuajado de cascabeles, y un traje de terciopelo oscuro. Este primer retrato ha desaparecido: ignoro su paradero. La fotografía acababa de sustituir triunfalmente al daguerreotipo, y cada año me fotografiaban, de ropa corta, pantalón de encajes, sombrero venido de París y rizos por la espalda. Me vestí de largo, y principiaron las fotografías aparatosas, de gala, con la cola extendida, la mantilla prendida sin descuido y el peinado “de moño”. Luego, los bailes: retratos de corpiño descotado y faldamenta con los pabellones puestos de moda por la emperatriz Eugenia, esposa de Napoleón II [sic].

Las ráfagas de notoriedad, algunos años más tarde, señalaron las rachas de retratos en periódicos... Si yo tuviese amor propio o vanidad exagerada, crueles ratos hubiese pasado en verdad; porque la indiferencia actual la explican las nieves que me han caído sobre la sien: pero entonces mi pelo era color de tinta, y pudieron molestarme los atentados calumniosos contra mi verdadera figura humana, asaz diferente de la que empezó a rodar por diarios y semanarios. Recuerdo un retrato, con la mejor intención publicado por un periódico que se llamaba “La enseña bermeja”, y en el cual tenía yo barba corrida... No en el sentido halagüeño en que se dijo que la tenía Santa Teresa de Jesús, sino en el material y barberil... Y debajo de aquella barba, aparecía una rosa muy pomposa coquetamente prendida en el pecho.

¿Quién trazó mi primer caricatura? Ningún dibujante pagado: un amigo de esos que saben borrar con “esprit”, y que sorprendió la exagerada silueta de unas pamelas y unos trajes de volantes, capricho de la modistería de entonces.

Aquella no era caricatura literaria, sino indumentaria. En ella, sin embargo, existía marcado parecido, que rara vez pude comprobar en las caricaturas que después me hicieron. Y entiéndase que una caricatura, para tener sombra, debe parecerse; y lo digo aunque suene a verdad de Perogrullo, porque hay un sinnúmero de caricaturas más que, si no llevasen al pie el “este es un gallo” de Orbaneja, en forma de letrero con mi nombre, maldito si acertará nadie lo que representan.

Y es que el tiro yerra lo mismo por falta que por sobra, y el exceso de malignidad, de deseo de mortificar, ha descaminado generalmente a mis caricaturistas. La ironía delicada de una buena caricatura, pocas veces se ha ejercitado conmigo. El caso era afearme horriblemente, convertirme en una especie de foca o de hipopótamo, o en una patrona de casa de huéspedes, estilo Luis Taboada. Y la caricatura debe *recargar* (en francés se llama *charge*) las líneas de una fisonomía y de un cuerpo, pero no sustituir las verdaderas con otras de fantasía, correspondientes a un propósito de denigración física. Por eso han aparecido de mi cien caricaturas groseras, inconvenientes, de un grafismo de pared de colegio, y apenas dos o tres ingeniosas, humorísticas, sazonadas con la sal y pimienta de la oportunidad.

Por ejemplo: un caricaturista me representó fumando una tagarnina y con botas de guardia civil. Es evidente que yo, que soy femenina en extremo en mis costumbres; que me marearía de muerte si acercase a los labios un puro, aunque fuese para calmar el dolor de muelas; que no sufro calzado que no sea fino – no tengo *gracia* caricaturizada así. Porque, lo repito, la caricatura es la *exageración* de nuestros rasgos típicos, y no la invención de otros rasgos que nunca se vieron en nosotros. El caricaturista quería sin duda expresar, con lo del puro y las botazas, que era varonil mi literatura: pero entonces debió calzarles botas a mis libros, no a mis pies.

Pasando de la caricatura al retrato, diré que uno de los más antiguos que poseo es el busto de caoba, modelado primero en yeso por el escultor Moltó, y que me representa a la edad de dieciséis o diecisiete años. El parecido es exacto, y el desempeño muy artístico. Moltó deseaba ejecutarlo en mármol, pero yo he tenido siempre más afición a las tallas en madera que a los mármoles tan fríos de color. En barro me hizo años después un escultor catalán un medallón; otro, obra de un artista galaico (no recuerdo bien su nombre y no quisiera equivocarme) adorna los salones del Centro Gallego, de Madrid. Valera Delavant, el joven e inspirado artista, modeló mi busto en *terracotta*, por encargo del gran industrial don Enrique Peinador, para el salón de lectura del balneario de Mondariz. Mi mano derecha ha sido modelada en distintas ocasiones, en yeso, con traslado al bronce, al barro y al mármol.

Mis retratos al óleo han tenido escasa fortuna. Ni el de Balsa de la Vega; ni el de Máximo Peña; ni el de Madrazo; ni el del célebre austriaco Wertheimer, logran contentar a los que los miran. Cada mirón les pone un defecto: la impresión general es de desagrado. Los he reunido en la biblioteca baja de las Torres de Meirás, donde también figura el que hizo mi madre cuando yo contaba diez y nueve años, y en que estoy de mantilla de castañuelas, –y lo único que creo advertir es que nadie supondría que los cinco retratos son de una misma persona, tal diferencia de expresión, de cara y hasta de cuerpo ofrecen.

La placidez monacal del de Luis Madrazo contrasta con la inquietud goyesca del de Wertheimer, inspirado indudablemente en los procedimientos del autor de *Los Caprichos*. Esto, a mi ver, significa que los artistas no nos retratan: se retratan a sí propios, en un momento de la evolución de su arte.

Un retrato al óleo elogiado por los mirones fue el que figuraba en el arco triunfal erigido por la Sociedad de Artesanos de la Coruña, cuando regresé a mi pueblo después de dar en el Ateneo de Madrid algunas conferencias. Emborronado en pocas horas, el retrato gustó y creo que se conserva todavía en los salones de la Sociedad.

No puede, sin embargo, competir en aceptación con el célebre retrato al pastel, obra del malogrado Joaquín Vaamonde, el artista de extraordinarias facultades, cuya psicología estudié en mi novela *La Quimera*. Vaamonde llegó un día a las Torres de Meirás, con propósito de retratarme, para lo cual llevaba recomendación. Accedí de mala gana: barruntaba que tampoco este retrato saldría enteramente bien. No tenía yo allí ni trajes de sociedad, ni taller con buena luz, ni nada que auxiliase en su tarea al retratista. Además, no le encargué que me quitase años, ni que me embelleciese. Y él trabajó libremente, sin cortapisas.

La exhibición de este retrato en mi casa fue base de la fama de Vaamonde en Madrid: a los ocho días empezaron a lloverle encargos, y poco tardó en ser el retratista oficial de la *high life*. Las mujeres más hermosas y elegantes, adornadas con las más ricas perlas, los vestidos más espléndidos, los tocados más modernos y los boas más vaporosos *posaron* ante Vaamonde, para que sus lápices de pastelista cantasen y perpetuasen los matices y los lineamentos de su beldad. Los retratos fueron ensalzados, puestos en ricas molduras, colgados en los salones, sobre estofas de seda y al lado de los Velázquez, Coellos y Goyas genealógicos; pero un rumor iba cundiendo: Vaamonde no volvería a hacer otro retrato de tanto mérito como el mío... el cual no tenía perlas, ni lazos, ni bucles – el pelo negligentemente recogido, al cuello un tul, y el modelo una mujer ni joven ni bonita... Y las damas insistían: “Que mi retrato salga tan bien como el de la Pardo Bazán”... A menudo, el artista se desesperaba. El desearía más que nadie acertar

a cada paso con aquella sencillez, con aquel noble y franco procedimiento. Me retrató nuevamente cuatro veces: una de ellas, al óleo. ¿Por qué? No es fácil entender el motivo: en arte, todo pende del momento, de la casualidad.

Vaamonde me hizo varias caricaturas, algunas en abanicos; dos o tres fotografías, un plato al humo que se borró... Poseo varios platos con mi retrato en colores; y en cajas de fósforos y librillos de fumar han sido reproducidos algunos de los mejores clichés obtenidos de mí. Con la fotografía he logrado en conjunto, resultado superior al de la pintura. Recuerdo que un fotógrafo, hasta entonces aficionado y nada más, montó en la Coruña un gabinete fotográfico según los últimos adelantos de este arte industrial. Tan pronto como se instaló, me rogó que pasase a visitarle resuelta a dejarme retratar cuantas veces fuese preciso, hasta obtener un cliché que le satisficiese completamente. Una mañana, pues, me dirigí al gabinete, sin prisa alguna. Creo que pasarían de cuarenta las placas que el fotógrafo impresionó. Sólo una es digna de exhibirse: de ella se han sacado numerosas copias, y todas mis gestiones para comprar el cliché fueron inútiles: el establecimiento había sido traspasado a un francés codicioso, que creyó tener en el cliché un tesoro, y pienso que acabó por perderlo o romperlo; ignoro lo que sucedería, pues se ausentó de la Coruña. La fotografía a que me refiero es artística como un buen grabado; su expresión, sus detalles, la salvan de anticuarse nunca: siempre conservará actualidad, porque está sobre la moda. Reproducción (bastante imperfecta) de esta primorosa fotografía, es el grabado que figura al frente de la edición de San Francisco de Asís, publicada por la casa Garnier. Edmundo de Goncourt decía de este retrato mío, que era completamente siglo XVIII. ¿Por qué? No lo adivino, pues ni el traje ni el peinado tratan de remedar ninguna época; únicamente, lo delicado de la imagen la aproxima al arte de la miniatura.

En miniatura, en un abanico, me retrató don Vicente Díaz y González. La miniatura es un procedimiento olvidado, que merecería resucitar. No hay retratos tan íntimos, tan personales, como los hechos en miniatura. Son duraderos y la fotografía es deleznable; son poéticos, son siempre arte, aunque no fuesen retratos en toda la extensión de la palabra. Se prestan a que los enriquezca la orla de diamantes, o los engalane la orla de esmaltitos. Deploro no haber vivido en la época de las miniaturas.

En silueta me han hecho un retrato, curioso por el indudable parecido que se nota en él con los de la "Señora Consejera" madre de Juan Wolfango Goëthe. Y en bordado con pelo me han hecho otro... notable porque lo mismo puede ser mío, que del gato de la vecina del piso segundo. En Toledo me ofrecieron

retratarme en mazapán... Como ustedes lo oyen: en mazapán y en manteca se hacen cosas llamadas retratos, ¿y qué mucho, si en Santiago de Compostela cierto chocolatero modelaba, ya supondrán de qué manera, “marqueses de Bendaña” de chocolate?

Lo que me falta todavía y no espero lograr es el retrato estampado en pañuelos y chalinas y en anuncios de anisados, gloria a que Isaac Peral llegó rápidamente... Me despido después de tan triste confesión.

EMILIA PARDO BAZAN



La Fa :do Bazan, pintada por Vaamonde

Vida Gallega, núm. 175, 15 xullo 1921.
Biblioteca da Real Academia Galega.

Camino de senderos que se bifurcan. La recuperación de cuentos de Emilia Pardo Bazán: edición de “Las siete dudas”

Javier López Quintáns

(I. E. S. “RAMÓN M^a ALLER ULLOA”, LALÍN)

RESUMEN

La recuperación de textos de Emilia Pardo Bazán inéditos u olvidados en la prensa de la época constituye una labor lejos todavía de alcanzar su cierre. En este contexto, se recupera el manuscrito inédito de “Las siete dudas”, documento conservado junto al legado de la autora en la Real Academia Galega. La introducción del trabajo plantea diversas cuestiones, desde la posible gestación del texto hasta los problemas suscitados en su edición. Es esta última la que completa el trabajo.

PALABRAS CLAVE: “Las siete dudas”, inédito, Pardo Bazán, cuento, edición.

ABSTRACT

The recovery of unpublished and forgotten texts in the press of the time written by Mrs. Pardo Bazán is a task far from being finished. In this context, the unpublished manuscript of “Las siete dudas” is recovered. The document is kept together with the author’s legate at the Real Academia Galega. The introduction to the work raises several matters such as the possible creation of the text or the problems arisen in its edition. This is the last that completes the work.

KEY WORDS: “Las siete dudas”, unpublished, Pardo Bazán, tale, edition.

El camino de recuperación de textos inéditos, completos o no; y textos editados pero olvidados dada su ausencia en las recopilaciones de relatos cortos de la autora en volúmenes, dista de su término¹. En los últimos años hemos asistido a la publicación de documentos que se adaptan a los patrones antes reseñados, díganse los casos de “Desheredado”, “Diálogo”, “La ley del hombre”, “Un naufrago”, “Un buen tirito”, “La mina”, “Chucho”, “Maleficio”, “Cuento de mentiras” o “El lorito real”. El presente trabajo recupera “Las siete dudas”, manuscrito hasta la fecha inédito conservado en el Fondo Emilia Pardo Bazán, como parte del Archivo de la Real Academia Galega en su sede de la Rúa Tabernas en Coruña. En dicho fondo lo hallamos con la referencia 257/43 (véase Axeitos y Cosme Abollo 2004: 116).

RECENSIO Y COLLATIO

El documento se conforma con nueve cuartillas manuscritas llenas de numerosas correcciones, alguna de ellas de difícil interpretación. Además, no incluyen fecha ni rúbrica alguna. La labor de *collatio codicum* nos indica que este material constituye, por tanto, la única fuente crítica que disponemos del mencionado cuento: no hemos hallado ningún otro testimonio que indique su preparación para la imprenta, o su publicación definitiva. Estamos ante un autógrafo con una función más que probable de borrador, dadas las abundantes enmiendas que ofrece.

EXAMINATIO Y SELECTIO

Las cuartillas presentan un buen estado sin que ninguna rotura o deterioro dificulten su lectura. Más complejo resulta realizar un análisis de parte de las enmiendas emprendidas por la autora, dado su especial celo en ocultar el texto primigenio con sustanciosos y dilatados tachones. Dificulta este hecho el estudio de los cambios, obstáculo que no nos ha arredrado a la hora

¹ Recopilaciones debidas en mayor o menor medida a la mano de Pardo Bazán, como *La dama joven*, *Cuentos de Marineda*, *Un destripador de antaño...*, entre 1885 y 1922; así como compilaciones posteriores de Clemessy, Kirby, Paredes Núñez, Sinovas Maté, Quesada, Herrero Figueroa..., sin olvidar la labor de González Herrán, Novo, Carballido Reboredo o Axeitos Valiño y Carballal Miñán, entre otros. Véase también lo dicho en José Manuel González Herrán (2006): “La recuperación de los cuentos dispersos de Emilia Pardo Bazán, desde 1970”, en González Herrán *et alii* (eds.): *Emilia Pardo Bazán: los cuentos*, Real Academia Galega, A Coruña, pp. 261-270.

de aventurar una respetuosa interpretación de tales cambios cuando estos son claramente visibles, al tiempo que se señalan los casos de ilegibilidad manifiesta. Con el desglose de algunas de estas enmiendas significativas desembocamos en dos puntos: por una parte, la hasta la fecha repetida y conocida (y no por ello carente de necesario recordatorio) evidencia de la propensión de la autora a pulir su obra, a revisar su estilo (alejándonos definitivamente del tópico manido que la asociaba a un impenitente descuido compositivo, que por desgracia todavía leemos como pensamiento erudito en alguna edición moderna de sus cuentos), lo que apunta a la existencia de un auténtico “taller de escritora”; por otra, la posible constatación de cierta madurez compositiva en su estilo (aunque no siempre, como anotaré en el apartado de “Datación”), lo que nos permitirá aventurar (con todas la reservas posibles) una fecha para el relato que nos ocupa.

CONSTITUTIO TEXTUS: ACERCA DE LAS CORRECCIONES

Como se ha dicho, hemos dispuesto de nueve cuartillas manuscritas numeradas de 1 a 9 (la doble numeración de 218 a 226 es ajena a la autora, por lo que citaré por la numeración original) en buen estado de conservación, con abundantes tachaduras (especialmente las cuartillas 1 y 2; las correcciones son leves en entidad y cantidad a partir de este momento) que afectan a puntuación, léxico y períodos sintácticos de diferente magnitud. Una parte significativa de estas tachaduras imposibilitan absolutamente su análisis y la construcción de un aparato de variantes sólido: es plenamente factible la edición del texto, pero más complejo abordar los segmentos eliminados. Me refiero a las omisiones en las cuartillas 1 (segundo párrafo, líneas 6, 7 y 8) y 2 (primer párrafo, líneas 1, 2, 3 y 7).

Por ello, propongo un primer acercamiento a los cambios netamente discernibles (descartando, por tanto, cualquier elucubración). El calado de tales modificaciones es, de nuevo, dispar, tal y como se comenta en las siguientes líneas.

Así pues, las correcciones son numerosas en las cuartillas 1 y 2, y decrecen sustancialmente en las siguientes. Sin descartar el hecho de que se deba a mera casualidad, apuntamos como hipótesis que en las primeras busca todavía la escritora el derrotero diegético y estilístico que va a marcar a su relato. En esta línea parecen ir las adiciones, en las que vemos como muestra el interés por resaltar la referencia que conecta con el título-marco del texto, “las siete dudas” (1), y así: *addidit* “como vencí a las siete dudas mortales”

(1). De igual forma, parece interesar a la autora recalcar el tono subjetivo del texto, a través de su narrador homodiegético intradiegético, con el empleo del determinante posesivo “mis” (1).

Pardo Bazán perfila sus elecciones en un campo que oscila entre la elección estilística y la preferencia eufónica por términos que eviten repeticiones, similitudes o meras tautologías. De simple preferencia léxica, en la línea del tono subjetivo que hemos indicado, parece la inclinación por vocablos como “congojas” (1) o “sumergida” (1); o el cambio de “Muchedumbre” (palabra que deja incompleta, escribiendo tan solo las dos primeras sílabas) por “turbamulta” (7) o de “(me herían) en el corazón” por “en mi delicadeza” (8). Sus cambios pueden obedecer también a un desvío en la intencionalidad expositiva: que “tú proteges a Miguel” se modifique a “Miguel se acerca a (ti)” (6) va acorde con el sentido del texto, en el que se pretende resaltar el arribismo del amigo y la ingenuidad del protagonista (en ello es revelador el desenlace).

La autora puede modificar el sentido primero de la cláusula, con el fin evidente de hacer sobresalir alguno de sus componentes, como el sujeto; tal es el caso del cambio de “porque ya” a “los que ya” (1). El afán de pulir su texto se percibe en diversas ocasiones, como en las alteraciones que introducen cambios de matiz y delatan el afán pardobazaniano por cuidar el detalle: en ello vemos la explicación del paso de “sírvaos de consuelo” a “sírvaos siquiera de consuelo” (1), de “cuando recuerdo los primeros” a “si recuerdo los primeros” (1) o de “juntos rondamos a la” a “juntos nos estrenamos en” (2).

Advertimos además la omisión de palabras esencialmente discordantes con la estructura sintáctica del período que se reproduce con posterioridad. Puede ser un posible cambio en la idea inicial que iba a desarrollar la autora en ese segmento, sin que por ello se obvie la posibilidad de una mera corrección del motivo que previamente tenía pensado tratar. Me refiero, en concreto, a “Miguel” (*omisit*), suprimido por innecesario (3); el paso de “porque Miguel” a “porque la situación de Miguel y de su madre” (5), o *addidit* “hecho dudoso fue desde el primer momento” (5).

Resumiendo: se puede indicar, a la luz de lo que se ha expuesto, que la autora está preocupada por la revisión de sus textos, por pulir su estilo y centrar el sentido último de su relato. Así lo prueba el documento que nos ocupa, revisado y corregido, a veces con especial celo, para al cabo permanecer inédito (si no nos reserva ninguna sorpresa algún rincón de la prensa, donde surgen como manantial inagotable cuentos, artículos y

material diverso; la permanencia del manuscrito en casa de Pardo Bazán parece descartarlo, aunque ninguna puerta debe ser cerrada).

POSIBLE DATACIÓN DEL TEXTO

A falta de información más fiable, de la que de momento no se dispone, cualquier sugerencia en este aspecto entraría en el campo de la mera elucubración. De momento, se ha partido de los siguientes puntos, por supuesto perfectamente rebatibles:

- a. Características de las cuartillas, condición de texto manuscrito autógrafo y *usus scribendi*.
- b. Trazos de la caligrafía pardobazanianiana y su evolución a lo largo del tiempo. Especialmente significativo es el contorno de sus “z”, “q”, “n” y “p”.
- c. Sentido del texto y *conformatio textus*.

En lo que concierne a los apartados *a* y *b*, se ha tratado de comparar la cuartillas y el trazado de la letra de este relato con material conservado en el Archivo de la Real Academia Galega, en concreto con los “Apuntes autobiográficos” (1886), “Como empieza y como acaba –todo en España–: narracioncilla” (1878), “Por el arte” (1891), “A secreto agravio” (1896), “La exangüe” (1899), “Inspiración” (1900) y “Sabel” (1906), fundamentalmente. A mi modo de ver, las características de las cuartillas, el tipo de enmiendas que realiza y los rasgos de los trazos de su letra parecen aproximar “Las siete dudas” a los textos de finales de los 80 y principios de la última década del siglo XIX. De momento, lo dejo como hipótesis, dado que no es el objetivo de este artículo ocuparse de la datación de “Las siete dudas”. Una hipótesis que queda, eso sí, condicionada por algunas dudas que no dejan de perturbarme, como ocurre con los antitéticos puntos de vista que aportan el desarrollo argumental y el motivo temático que se plantean, a mi juicio sólidamente vertebrados, frente a un estilo no siempre consonante con los textos de madurez de la escritora. Bien es cierto que debemos tener en cuenta que estamos ante un texto inédito, probablemente inacabado en cuanto al proyecto final que tenía en mente Pardo Bazán y por tanto a la espera de nuevas revisiones y pulidas enmiendas. Lo dejo apuntado, ignorantes como estamos de cuál sería la auténtica versión final de “Las siete dudas”.

SENTIDO DEL TEXTO

En cuanto al sentido del relato, es evidente que la autora planeaba un conjunto de cuentos hilados a partir de un conexo *leit motiv*, como anuncia el título-marco de “las siete dudas” y ratifica la presencia del primero, “La amistad”. Según decíamos, por motivos que ahora se nos escapan, llega hasta nosotros el proyecto inconcluso. La alusión a “siete dudas” puede llevarnos por varios senderos. Si nos centramos en el motivo temático esencial en el relato puede apuntar, de entrada, a los siete pecados capitales: lujuria, gula, avaricia, pereza, envidia, ira y soberbia (o vanagloria, avaricia, lujuria, glotonería, pereza, envidia e ira, según la célebre clasificación de Santo Tomás). Este texto apunta precisamente a la ruptura de los lazos de fraternidad por uno de dichos pecados: la envidia. Claro que, en este sentido, estaríamos realizando una lectura *ex contrario*, puesto que el paratexto esencial indica claramente “La amistad”. Si, por tanto, las siete dudas apareciesen desglosadas en los sucesivos títulos, se podría indicar que nos encontramos ante las virtudes teologales: castidad, templanza, caridad, diligencia, paciencia, compasión (relacionada en la tradición cristiana con la amistad y la confraternidad) y humildad.

De igual forma, son siete los dones del Espíritu Santo (sabiduría, inteligencia, consejo, fortaleza, ciencia, piedad y Temor de Dios), y siete son las peticiones que se realizan en el Padre Nuestro (santificación del nombre de Dios, llegada de su Reino, cumplimiento de su voluntad, entrega del pan diario, redención de los pecados, perdón del que ofende, causa del pecado). Las referencias al número siete son muy numerosas (desde la religión budista hasta la cábala), como se ha querido constatar. Pero a mi juicio la interpretación más plausible es la que establece el juego entre pecados capitales y virtudes teologales, con un más que probable predominio de los primeros, dado que la autora, en una de las adiciones que realiza sobre su texto, alude a las siete dudas como “mortales” (1).

Son las mismas disquisiciones anteriores las que desembocan en este momento en la reflexión de un lector de la obra de Pardo Bazán que suscribe las líneas que tienen entre manos. Las sucesivas relecturas de “Las siete dudas” conducen a una impresión personal que desemboca en la idea de su pertenencia a los últimos quince años del siglo XIX. A mi juicio, encajaría de manera aceptable en los volúmenes *Cuentos nuevos* (1894) o *Cuentos sacroprofanos* (1899), junto a relatos como “Las dos vengadoras” (inicialmente publicada en *El Imparcial* el 29 de agosto de 1892, después en *Cuentos nuevos*); o “Las tijeras” (*Cuentos sacroprofanos*); “El pecado de

Yemsid" (*El Imparcial*, 8 de noviembre de 1897; *Cuentos sacroprofanos*) y "La comedia piadosa" ("Casuística", *La Ilustración Artística*, número 551, 1892, y *Cuentos sacroprofanos*; "Cuaresmal", *Cuentos sacroprofanos*; "La conciencia de Malvita", *El Imparcial*, 7 de marzo de 1898, y *Cuentos sacroprofanos*).

Así pues, los datos que manejo, en conexión con lo que se decía en el apartado anterior, me sugieren que el texto pertenece a los últimos quince años del siglo XIX. Mera proposición, como se ha dicho, que deja libertad al lector para la aceptación o el cuestionamiento.

EDICIÓN DEL TEXTO

Se ha tratado de reproducir lo más fielmente posible el presente relato, adaptando exclusivamente su ortografía a los usos y normas actuales. Asimismo, se respetan las peculiaridades de puntuación de "Las siete dudas", únicamente enmendadas en casos de difícil interpretación que consigno en nota a pie de página. He aquí, así pues, el texto.

"Las siete dudas"

Es preciso que a vosotros, los que caminaís en tinieblas, los que tenéis el alma sumergida en las aguas del dolor, los que ya no esperáis, os diga cómo luché con esas mismas congojas que os empalidecen la cara y os hacen odiar la vida; cómo vencí las siete dudas mortales. Si mi historia no os sirve de medicina, sírvaos siquiera de consuelo.

I

La amistad.- La duda.

Me llamo Jacobo, y nací de padres acomodados en hacienda y nobles en prosapia. Mi niñez puedo decir que fue venturosa, pues la rodeó de cuidados el cariño de mis padres, a quienes tuve el dolor de perder antes de que yo cumpliese los veinte años. Así es que entre mis siete dudas no encontraréis una de las más amargas; no me veréis tender a la familia sobre la fría mesa de disección.

Si recuerdo los primeros periodos² de mi vida, lo que más se destaca en ellos es un afecto amistoso, que empezó en los bancos de la escuela y me acompañó hasta muy entrada la juventud, hasta los veinticinco bien cumplidos.

² Difícil lectura.

Miguel, mi fraternal compañero, era hijo de una señora ya viuda, y amiga inseparable de mi madre. Esto y la igualdad de edades cimentaron la unión entre Miguel y yo. Juntos aprendimos las primeras letras; juntos nos afanamos por las notas y los premios en el Instituto; juntos nos estrenamos en pasear calles y rondar balcones, juntos llevamos en Compostela y en Madrid la dichosa vida del estudiante hijo de familia, y abrimos nuestro espíritu a los problemas del saber y a los horizontes del conocimiento. Al vernos tan inseparables, a pesar de la marcadísima diferencia de nuestro tipo físico –Miguel era rubio y de mediana estatura, yo moreno y alto– nos creían hermanos en todas partes. No recuerdo, en tan larga serie de años de amistad, haber tenido nada que reservásemos como propiedad exclusiva de los dos: ni dinero, ni afectos³, ni secretos. Algunas veces que pienso en por qué se deslizó mi primera juventud, repito que hasta los veinticinco, sin grandes pasiones y hasta sin amoríos largos, ni de ninguna trascendencia, comprendo que fue porque la amistad de Miguel, tan estrecha, tan vehemente, no dejaba sitio para otros afectos.

Cuando la gente nos tomaba por hermanos al vernos tan juntos, equivocábase, pues los hermanos, aun queriéndose mucho, tienen cierta emulación, cierto pugilato de ir por su lado cada cual. El carácter libre en cierto modo de nuestra amistad la reforzaba. Espontáneamente no sabíamos vivir ni andar el uno sin el otro. En las casas que frecuentábamos; en las tertulias; en los círculos; en el Ateneo y los teatros, ya se sabía que Miguel y yo no nos habíamos de ver sino en pareja. Nuestra personalidad se había, por decirlo así, desdoblado: éramos dos en uno, éramos, como suele decirse, un alma en dos cuerpos.

Es decir: en cuanto al alma, debo hacer notar que existían muchas diferencias, sin las cuales tal vez aquella amistad tan apretada no hubiera podido establecerse. En todo lazo afectivo, sea de amistad, sea de amor, hay uno cuya voluntad pliega insensiblemente ante la del otro: hay uno que pone de su parte la acción, y otro que se deja conducir; y muchas veces también, hay uno que aparece como guía del otro, y que en realidad es guiado por medio de la arteria y del disimulo. He comprendido después que este papel lo desempeñaba Miguel con respecto a mí. Miguel tenía en su carácter matices femeninos, y jamás se oponía de frente a lo que podrá⁴ no agradarle o molestarle. Sus primeras palabras eran siempre para decir sí: nunca me presentó obstáculos directos, pero la verdad es que en

³ Parece leerse *efectos*, evidentemente una opción que no aporta sentido. Podría tratarse de un simple desliz.

⁴ Parece leerse *podrá*, aunque es más coherente la lectura de *podría*.

todo el tiempo de nuestra amistad, se hizo siempre o se acabó por hacer, lo que él quería y lo que a él le convenía. Si entonces me hubiese dicho alguien que era así, que en nuestra asociación el socio capitalista era yo y Miguel el socio industrial; que él se aprovechaba disimuladamente de mis fuerzas y de mi afecto, yo me hubiese enojado, hubiese tomado el cielo con las manos, y hasta hubiese tratado de embustero al que me lo afirmase. Necesité recapacitar y recoger mis impresiones para cerciorarme de que, realmente, Miguel abusaba de mí hasta un grado increíble, sin que yo pudiese advertirlo.

No sé por qué artes ni con qué habilidades, arreglábase Miguel para poner siempre sus intereses a salvo. Es de advertir que mi posición era mejor que la suya, porque su madre, según afirmaban los que estaban bien enterados, tenía poca hacienda, y la gastaba toda exclusivamente en dar carrera a su hijo y en impulsarle para que ocupase un día altas posiciones, a que le creía llamado por su inteligencia y su valer propio. Un día, mi padre, que era persona reflexiva y precavida, de esas que tiene gran propensión a ver los puntos negros del porvenir, me habló confidencialmente de Miguel, y vino a decirme, en sustancia, que ya sentía se hubiese anudado entre él y yo amistad tan estrecha, porque la situación de Miguel y de su madre iba a ser angustiosa dentro de poco, dado que aquella señora había ido vendiendo poco a poco su patrimonio para sostener a Miguel en un pie de igualdad conmigo, y que apenas le quedaba lo preciso para continuar el esfuerzo hasta que terminase su⁵ carrera Miguel hecho dudoso fue desde el primer momento, y pudiese colocarse según sus aspiraciones y sus necesidades. “Nos hemos creado –decía mi padre– una especie de compromiso moral, que yo lamento muy de veras, porque nos puede atraer graves complicaciones. Cuando esa señora se vea con el agua al cuello, ¿a quién ha de agarrarse?⁶ Claro que a nosotros”. Y yo, despreciando aquella advertencia de la edad madura y de la experiencia práctica, respondí a mi padre⁷: “Miguel es para mí un hermano. El día en que Miguel carezca de recursos, haz cuenta que tienes un hijo más, o que no tienes ninguno”. Mi padre inclinó la cabeza, como el que se resigna a lo inevitable, pero no sin decirme en tono indiferente: “Oye, Jacobo, yo ya sé que los hijos no hacen caso de estas observaciones de los padres, pero mi obligación es decírtelo. Miguel no es lo que tú crees; Miguel no te paga en buena moneda

⁵ Lectura dudosa. No queda claro si hay enmienda, o bien *su* está tachado.

⁶ Abro signos de interrogación y exclamación, ausentes en el texto (sólo figuran los de cierre), en sintonía con la norma vigente.

⁷ Añadidos estos dos puntos, por necesidad de coherencia en la puntuación.

ese gran cariñazo que tú le profesas. Si no te asustas de la revelación, hasta te diré una cosa: y es que Miguel *te envidia*. Triste es que la naturaleza humana sea así, pero en verdad te digo que más fácil sería encontrar un árbol frondoso con la misma cantidad exactamente de ramas, nudos y hojas que otro árbol, que dos afectos parejos e igualmente puros en dos corazones. Miguel se acerca a ti por instinto de conveniencia; el día en que le convenga más, se desviará. Has de verlo. Mi deber era decírtelo, haz lo que quieras”.

Las palabras de mi padre me parecieron un sacrilegio, y me sublevaron hasta el fondo del corazón. La vejez –pensé yo– hiela y agosta todo; devasta hasta los sentimientos y el alma. ¡Miguel envidiarme! ¡Miguel amigo mío sólo por conveniencia! Mi calurosa protesta hizo sonreír a mi padre, y no se habló más del caso. De allí a poco tiempo murió la madre de Miguel, roída de inquietudes y ansias, dejándole sin terminar la carrera y poco menos que en la indigencia, pero mi casa y mis brazos se le abrieron de par en par al antiguo condiscípulo, y en efecto tuve un hermano.

Terminó Miguel su carrera brillantemente: estudiaba con encarnizamiento y rabia, y como yo también me aplicaba mucho llevado por su ejemplo, puedo decir que salimos con gloria de la prueba, y que entramos en el mundo rodeados de cierta aureola. Por aquel entonces Miguel empezó a alternar y a mezclarse algo en cosas políticas, y, según su costumbre, me atrajo a mí al mismo partido en que militaba. Mi nombre, mi posición, mis relaciones, mi dinero, sirvieron de base a Miguel para ser bien acogido y distinguirse desde el primer momento de entre la turbamulta de jóvenes que se afiliaban al orden de ideas revolucionario y que ofrecía porvenir.

Después de distinguirnos, lo cual entonces era doblemente fácil, logramos la amistad de uno de los personajes más importantes que ha tenido nunca España y quizás el más importante de entonces. General de glorioso recuerdo; caudillo de fascinación mágica sobre los corazones, su carácter y su personalidad atraían de tal modo, que a su lado era preciso pertenecerle. No había término medio: sus sañudos enemigos lo eran de lejos, pero de cerca sólo quedaba el recurso de quererle y de ser suyo con adhesión y celo. Por eso me admiró que Miguel, que acaso frecuentaba más que yo el trato de aquel personaje, no le profesase tanto entusiasmo como yo le profesaba. Sus críticas y censuras al que llamábamos nuestro jefe, me herían en mi delicadeza, y de aquí nacieron creo que las primeras discusiones que Miguel y yo tuvimos.

Entre las buenas condiciones de caudillo de aquel personaje, contábase en primer término la de adelantarse a los deseos de sus adictos, siempre que estos deseos tuviesen base, ahorrándoles la molestia, el bochorno y la fatiga moral

de pedir. He de decir que desde los primeros momentos, nuestro jefe había distinguir⁸ bastante entre Miguel y yo, dándome a mí una preferencia que casi me molestaba, porque creía que pudiese herir a Miguel. Llamándome a su despacho y en confianza, me había dicho lo que pensaba hacer por Miguel y por mí. Para mí reservaba una plaza tan honorífica como apetecible, que él me suponía capaz de desempeñar a las mil maravillas; para Miguel otro puesto de menos fuste, de menos altura, pero lucrativo, que asegurase su existencia.

Mi sorpresa fue grande cuando al darse las plazas dieron a Miguel la mía y a mí la de Miguel.

Mayor la sorpresa al saber que él había dicho que procedía de acuerdo conmigo.

Renuncié la mía y le dejé la suya; reñimos para siempre, y dudé completamente de la amistad. Le odiaba. ¡Así el menor interés entre dos hombres rompe un cariño de tantos años!

⁸ “Había distinguir”. Mantengo la lectura, quizás debida a una peculiaridad de la redacción de la autora. Si interpretamos el segmento como una errata, cabría la corrección, bien por “había de distinguir” o más convenientemente “sabía distinguir”.



Pruebe usted el rico aceite MO y se convencerá de que por su paladar exquisito, su aroma suave de selectas olivas frescas y su tipo permanente, es el mejor de los privilegiados aceites italianos. El aceite MO es el producto del refinado gusto francés, cuyo mercado conquistó.

Únicos importadores:
BARGIELLA, FORADAS y Cia., Alhama, 970.

PÍDALO A SU ALMACENERO

COCINA. — Pollos a la valenciana. — Atense dos pollos debidamente sazonados, y rebóguense unos minutos en una sartén, con aceite MO. Sautéelos, y mézclense un par de cucharadas de cebolla picada, otras dos de jamón crujido, cortado en dados, y un diente de ajo. Sígase rebogando durante dos minutos. Añádanse dos chorizos, una hoja de laurel, unas hebras de safrán y una cucharada de pimienta. Mojese, hasta nivel, con caldo, y sábrate con un papel enroscado.

Háguese que cueza todo a fuego manso, para que el líquido no se torne demasado. Cuando estén los pollos casi cocidos rebótese en la sartén una buena porción de arroz, como la mitad del líquido; tápese la sartén; hágase freír a hornos lewis, durante quince minutos; retírese a un ángulo por espacio de siete a ocho minutos. Tras lávese el arroz a la fuente, coléguese escurra los pollos, y a los lados los chorizos, y sirvanse en paguida. — La condesa de Pardo Bazán.

Emilia Pardo Bazán nun anuncio publicitario.
Casa-Museo Emilia Pardo Bazán.

El proceso pardobazaniano de traducir y revisar un texto de historia literaria: “La nouvelle génération de romanciers et conteurs en Espagne” (*La Revue*) > “La nueva generación de novelistas y cuentistas en España” (*Helios*)

Patricia McDermott
(UNIVERSIDAD DE LEEDS)

RESUMEN

En diciembre de 1903, Pardo Bazán publicó un artículo sobre la nueva narrativa española en la revista parisiense *La Revue*. En marzo de 1904 volvió a publicarse en una traducción de la propia autora en la revista modernista *Helios*. Testimonio de su acercamiento a los jóvenes escritores finiseculares en el renacimiento del idealismo simbolista, el texto, con su visión “epocal”, es un documento clave en el debate contemporáneo y futuro sobre el modernismo literario.

La lectura comparada del texto en francés con la versión en español revela que ésta, más que una traducción, es una revisión llevada al día que se implica en un diálogo crítico intertextual en el contexto histórico español. La lectura comparada de la revisión de *Helios* con la versión manuscrita de la Real Academia Galega ilumina el proceso consciente de traducir y revisar un texto de historia literaria, a la vez que el proceso inconsciente de descubrirse en la obra crítica.

Para facilitar la lectura comparada, los textos en francés y español se reproducen íntegros y en paralelo, con las variantes, las adiciones y los cortes señalados en la tipografía. El manuscrito se reproduce en facsímil; las variantes y correcciones del manuscrito se subrayan en el texto reproducido en *Helios* con notas al pie de página.

PALABRAS CLAVE: Historia literaria, crítica, narrativa, modernismo, traducción, *La Revue*, *Helios*.

ABSTRACT

In December 1903, Pardo Bazán published an article on new Spanish narrative in the Parisian journal *La Revue*. In March 1904, the article was republished in a translation by the author herself in the modernist review *Helios*. Evidence of her closeness to the young turn-of-the-century writers in the symbolist renaissance of idealism, the text, with its "epochal" vision, is a key document in contemporary and future debates on literary modernism.

A comparative reading of French original and Spanish version reveals, more than a simple translation, a complete reworking, bringing up-to-date and engaging in an implied intertextual critical dialogue in the Spanish historical context. A comparative reading of the *Helios* revision and its manuscript version in the Real Academia Galega casts light both on the conscious process of translating and revising a text of literary history and the unconscious process of self-revelation in the work of criticism.

In order to facilitate the comparative reading, French and Spanish texts are reproduced in their entirety and in parallel, with variants, additions and omissions indicated in the typography. The manuscript is reproduced in facsimile; variants and corrections are underlined in the *Helios* text accompanied by footnotes.

KEY WORDS: Literary history, criticism, narrative, modernism, translation, *La Revue*, *Helios*.

El 1 de diciembre de 1903 Emilia Pardo Bazán, en su misión de propagar conocimientos de la literatura española contemporánea entre un público culto francés, publicó su visión panorámica, “La nouvelle génération de romanciers et conteurs en Espagne”, en la revista bi-mensual parisiense *La Revue*¹. En marzo de 1904 el artículo se volvió a publicar en versión española, “La nueva generación de novelistas y cuentistas en España”, en la revista madrileña *Helios*², con una nota de la autora al pie de la página 259: “Téngase en cuenta que este artículo se escribió para público francés, que ignora lo que aquí sabemos de corrido. Este artículo ha visto luz en la *Revue*, y hoy lo traduzco al castellano.” En el entretanto, en diciembre de 1903 su antiguo enemigo literario Fray Candil (Bobadilla 1903) había atacado a la escritora gallega, autora de “algún que otro cuento místico para uso de jóvenes comuniantas”, en otra revista madrileña, *Alma Española*, por “un artículo en cierta revista francesa (traducido del español, claro), referente a los *novelistas y cuentistas españoles*”³. El crítico de origen cubano la acusa por omitir en su lista a Blasco Ibáñez, Ortega y Munilla, Picón, Palacio Valdés, Manuel Bueno (y, se entiende, a Emilio Bobadilla mismo): “Que pegue palos doña Emilia, no importa; pero que no suprima deliberadamente nombres conocidos y estimados. ¿Quién puede dar crédito al historiador que omite lo principal de una época, por pura antipatía?” La aclaración de Doña Emilia en la segunda oración de su nota en *Helios*, adición a la nota de la versión manuscrita en el archivo de la Real Academia Galega (Axeitos Valiño y Cosme Abollo 2004: 182), sitúa el artículo traducido en el contexto de las polémicas y debates del día entre viejos y jóvenes. Una lectura comparada del artículo en francés, (que se entiende escrito en francés por la autora misma), con el artículo que se dice traducido por ella revela que éste, más que traducción, es una revisión del artículo con vistas a la educación de un público culto español. Una lectura comparada de la revisión publicada en *Helios* con la versión manuscrita corregida ilumina el proceso pardobazaniano de traducir y revisar un texto de historia literaria.

¹ Pardo Bazán (1903). Ya había publicado en *La Revue*: “Le mouvement littéraire en Espagne” (15 febrero/ 1º marzo 1895), “Le mouvement littéraire en Espagne (15 mayo 1898), “Le drame espagnol actuel” (1º abril 1899). Clemessy (1973: 762), en su lista de artículos publicados en *La Revue*, omite el artículo de 1903, y en su comentario (179-183) sólo se refiere al artículo publicado en *Helios*.

² Pardo Bazán (1904).

³ Véase McDermott (2009).

El artículo de Pardo Bazán se inserta, como la revista misma, en el debate sobre el modernismo literario, especialmente la encuesta iniciada por *Gente Vieja* en enero de 1902, cuyas respuestas se publicaban desde abril de 1902 hasta abril de 1903. *Helios*, llamada por la historia literaria *la* revista del modernismo⁴, empezó a publicarse en abril de 1903 por el grupo de escritores jóvenes que se juntaban alrededor de Juan Ramón Jiménez, Gregorio Martínez Sierra y Ramón Pérez de Ayala para dar el mentís a los ataques antimodernistas de los Fray Candil y compañía en revistas como *Madrid Cómico*, también sede de la sátira anti-Pardo Bazán. Rubén Darío, contestando a la invitación de Juan Ramón para colaborar, alabó la intención seria de la nueva revista y, reconociendo el deseo de Martínez Sierra de que fuera moderna y no modernista, aconsejó que no se mentase nombre de escuela en sus páginas⁵. Efectivamente uno de los pocos usos de los términos *modernismo/modernista* ocurre en el artículo de Pardo Bazán al identificar las últimas tendencias narrativas (H¶9) que ella considera arquetípicas del nuevo siglo, destacando las novelas de Martínez Ruiz (Azorín), Baroja, Llanas Aguilianedo y Valle-Inclán. Aunque no colaboradores, sus obras, aparte de la de Llanas Aguilianedo, se reseñaron en *Helios*, como otras nombradas por Doña Emilia. Otro uso es el que le da Unamuno, contestando a la encuesta sobre Góngora abierta por *Helios*, en “Sobre Góngora” (julio de 1903, 4: 475-477). Aunque lo niega, su pretendido desconocimiento de la obra de Góngora y desprecio por “los poetas del nuevo estilo –llámelos usted modernistas, decadentes, estetas, o como quiera”, es una estrategia para contradecir a Fray Candil quien, en el primer número de *Alma Española* (1: 10, 8.11.03), le había llamado en compañía de Rueda y Darío “grafómanos modernistas” e “hijos degenerados de Góngora”. El único uso del término *modernista* (en cursiva en el texto) por los de *Helios* es por parte de Martínez Sierra en una reseña de *Sombras de vida* de Melchor Almagro en julio de 1903 (4: 500), al rechazar la identificación de éste como escritor modernista, hecha por Valle-Inclán en su prólogo a la obra: “Más bien, por la índole de los asuntos, pudiera llamársele innovador; pero en los procedimientos le juzgo clásico. El estilo, libre de la tortura afiligranada que ahora se usa, tiene la mansa y clara

⁴ Véase Díaz Plaja (1951: 42), que pasa por alto el artículo de Emilia Pardo Bazán, testimonio contemporáneo que desacredita su tesis polémica de modernismo frente a noventa y ocho.

⁵ Véase O’Riordan (1973: 60-69).

placidez de las lenguas ancestrales.” Pardo Bazán, sin dar el título de la obra, clasifica a Almagro entre los retratistas de la alta sociedad en una adición al texto de *Helios* (¶ 24).

La revista, modelada en el *Mercure de France*, mantenía un intercambio con revistas francesas y en su revista de revistas publicaba noticias de artículos de *La Revue*. Los jóvenes escritores de *Helios*, creadores del poema en prosa y la novela poemática, tenían una relación artística especial con la autora de *La Quimera*, que empezó a publicarse en *La Lectura* en septiembre de 1903 y seguía publicándose durante el año 1904 (desde enero de 1904 al lado de *Las confesiones de un pequeño filósofo* de Azorín). En las “Notas de algunas revistas” de octubre de 1903 (7: 377-384), un anónimo autor, representante del grupo fundador, en un comentario de un artículo del argentino Manuel Ugarte, publicado en *La Revue* en septiembre (Ugarte 1903), sobre la influencia de la literatura francesa en España, defiende a los poetas de *Helios* contra el cargo de afrancesamiento y anticasticismo en su adopción del simbolismo⁶. Para Ugarte, la importancia literaria de Pardo Bazán es la de ser la introductora histórica del naturalismo en España; el portavoz de *Helios* la reconoce como innovadora artística en el presente y proclama su devoción a “esta mujer que es poeta”:

Reverenciamos a esta peregrina mujer y quisiéramos decirle el himno de nuestro entusiasmo en rimas perfectas como su prosa, en rimas que fuesen también de cristal. Joven entre los jóvenes, su arte –milagro permanente de remozamiento– es como floración de claveles en otoño.

El lenguaje litúrgico del homenaje floral presenta la evolución artística del naturalismo al simbolismo de Pardo Bazán como un peregrinaje espiritual. En el “Glosario del mes” de mayo de 1903 (2: 222), el autor colectivo “Helios” había saludado la publicación, en el número extraordinario de Semana Santa de *El Globo*, del artículo de Pardo Bazán “La Sangre”, asimilando la comparación hecha por Juan Valera entre Doña Emilia y Santa Teresa de Jesús: “Tesoro de esencia, tesoro maravilloso de forma, la obra de la grande e infatigable escritora gallega quedará como un jardín, como un museo para las venideras generaciones”. Juan Ramón Jiménez, en una reseña de *Antonio*

⁶ Se afirma la estética ecléctica colectiva: “Cogemos rosas clásicas y rosas decadentes, y nuestra floración es de sinceridad. Glosamos a los simbolistas cuando nos hieren con bellezas, y nuestro empeño es mostrar al público la divina verdad del arte.”

Azorín en julio de 1903 (4: 497-499), meditando en la esencia de un estilo, “el fondo de la forma [...] este encanto interior [...] ese don de milagro”, que encuentra en pocos escritores –y nombra a Benavente, Rusiñol, Darío, Valle-Inclán, Baroja, Martínez Ruiz y Pardo Bazán–, recuerda las palabras de “*Helios*” al declarar que “es hallazgo de tesoros en Emilia Pardo Bazán”.

Esta identificación de Pardo Bazán como una entre ellos por los jóvenes de *Helios* explica una de las adiciones más significativas en el texto de *Helios* cuando ella presenta a los escritores de “la corriente modernista”: “Debe proclamarse que estos modernistas no han caído en el pseudo-gongorismo afrancesado que corrumpe a algunos escritores de América” (§9). Las correcciones en el manuscrito (f 8) revelan el proceso consciente de precisar los términos en la creación de texto nuevo; igualmente en la corrección en la oración siguiente de la que iba a ser una traducción a la letra “A las corrientes modernistas es[pañolas]”, que se cambia en “Nuestro modernismo rueda aguas del Sena y del Rin, pero sería injusto negar sus caracteres nacionales.” La descripción impersonal algo pasiva en francés se cambia por una afirmación activa en español, estrategia típica de esta traducción; el posesivo inclusivo implica a la autora misma en el proceso literario contemporáneo de nacionalizar influencias extranjeras: la defensa de los nuevos es auto-defensa de la vieja. Su empatía para con los jóvenes finiseculares se había revelado también por el uso del posesivo en el original francés, y se confirma por el cambio en la traducción “des [intellectuels]/tantos”, al clasificar *La voluntad* y *Camino de perfección* “bajo el mismo letrero” [“dans la même case, avec la même étiquette” – como en otros muchos casos la traducción elimina la frase redundante]: “Son documentos exactos y útiles [palabra añadida en *Helios*] para fijar y definir el estado de alma de tantos intelectuales españoles al albor del siglo XX, después de la vergüenza y dolor de nuestros desastres, en la incertidumbre de nuestro porvenir” (§12). No sólo es Pardo Bazán la primera en reconocer el par de novelas como gemelas por delatar “el mismo estado psíquico”, sino también que, al aplicar la clasificación naturalista al análisis psicológico, anticipa la visión epocal de la historia literaria con respecto al modernismo y la llamada generación del 98, a la vez que anticipa la identificación científico-filosófica del siglo XX como el de la incertidumbre.

En la presentación de los nuevos escritores en su introducción, Pardo Bazán indica el cambio de cosmovisión, resumiendo el estado espiritual que transmiten a sus obras: “Muéstrase esta generación imbuida de pesimismo, con ráfagas [palabra más dinámica e intermitente que “accents”] de misticismo católico a la moderna (sin fe ni prácticas [“religieuses”, palabra

redundante eliminada]), y propende a un neo-romanticismo que transparenta las influencias mentales [traducción de “mentalité”] del norte – Nietzsche, Schopenhauer, Maeterlinck” (§3). En la revisión Pardo Bazán elimina el nombre del naturalista alemán Sudermann que hace una pareja de escritores que contrapesa la de los filósofos en el original francés, dejando solo al simbolista belga⁷. En lo que sigue, al hablar del regionalismo en la novela, modifica las referencias al naturalismo, considerado como un fenómeno ya histórico cuya herencia inevitablemente persiste en la evolución literaria: “la irrupción [se suprime “trionphante”] realista y naturalista confirmó la tendencia [traducción muy concisa de la frase más filosófica “il ne s’est pas départi de cette donnée fondamentale”]; “Hoy, el estudio del *medio* [el subrayado en la traducción llama la atención sobre el uso técnico naturalista de la tríada *race, milieu, moment*], la verdad descriptiva, las ideas de herencia y lucha [adiciones que recapitulan conceptos darwinianos básicos del naturalismo] persisten en la novela, si bien el naturalismo [elimina “d’école”, que no había existido en España] ha [corrección del subjuntivo “ait”] pasado de moda” (§4); “Al lado de los ultramodernistas [españolización de “ultramodernes”], no faltan naturalistas rezagados [suprime “peut-être, mais vigoureux et sincères”]” (§5). Suprime por completo en la revisión española la afirmación que obviamente es una contradicción, especialmente con respecto a su cuarteto de modernistas: “Jamais le romancier ne pourra recouvrer la fantaisiste liberté du subjectivisme romantique” (§R3). Igualmente al hablar de la herencia romántica y el rechazo de las doctrinas naturalistas de la impersonalidad y la impasibilidad, suprime su lamento: “Malheureusement dans leur angoisse, ces jeunes n’arrivent pas à sortir d’eux-mêmes”(§R11); y al definir el realismo de Baroja, omite la referencia zolesca (los espejos de la perspectiva narrativa) en el francés, “ce réalisme qui voit tout dans le miroir romantique”, para sustituir una generalización en la traducción al español: “en su realismo se envuelve la tendencia neorromántica de toda la falanje” (§11).

Su lazo de simpatía para con la nueva generación (término biológico-histórico de moda que Pardo Bazán, como todos, usa de modo impreciso)

⁷ Pérez de Ayala publicó un artículo “Maeterlinck” (3: 48-95) en el mismo número de septiembre de *La Lectura* donde se publicó “La Quimera I” (3: 2-33). En el “Glosario del mes” del número de *Helios* en que se publica este artículo de Pardo Bazán (12: 322-330), hay una glosa sobre la visita de Maeterlinck a España y una meditación sobre su filosofía del misterio.

se demuestra en el reproche dirigido a Valera que termina la sección dedicada a Martínez Ruiz y Baroja: “Es inútil que D. Juan Valera invite a la juventud a entonar alegres himnos a la vida: se escribe y se canta lo que se lleva en la conciencia” (¶12). El cambio en la traducción “donne pour consigne/invite” da a entender que los mayores no mandan, sino que colaboran en la empresa de la literatura contemporánea. Valera, co-promotor de los escritores jóvenes, es el único crítico que Pardo Bazán nombra en el diálogo crítico intertextual de su artículo⁸. Su traducción de “caricature” por “sátira” (¶9), con respecto a la prensa en su defensa del modernismo, implica artículos más que dibujos; y en su revisión, Doña Emilia se dirige a contestar principalmente a Emilio Bobadilla, de esa manera indirecta suya, callando el nombre por desprecio crítico. La intención se capta en la elección de vocablos con un sentido doble muy particular en el contexto literario español. Al trazar la evolución de Martínez Ruiz de anarquista literario al pequeño filósofo Azorín, Pardo Bazán omite los títulos de los periódicos (*El País* y *El Progreso*) donde el joven periodista comenzó su carrera de periodista, modelándose en Fray Candil y asociándose con Blasco Ibáñez, por ser detalles sin interés para un público francés y por ser seguramente conocidos en el mundillo periodístico literario español. En su traducción, suprime la referencia a “une espèce de charivari” (¶R9) y traduce el nombre en aposición “ce feuilleton” por “esta escaramuza violenta”, referencia clara al título utilizado por Bobadilla con respecto a su crítica militante; que el cambio fue una elección muy consciente, se muestra al consultar el manuscrito, donde se tachan la traducción literal “una especie de” y una primera elección “campana”, sustituyendo “escaramuza”⁹.

Las adiciones a la semblanza de Martínez Ruiz novelista –una nota sobre *Antonio Azorín* es una adición en el texto de *Helios*– refuerzan las notas de misticismo castellano y sensibilidad artística: “con algo de ascética aridez [...] con toques de sentimiento y de percepción nada común” (¶10). En el caso de Baroja, Pardo Bazán hace resaltar la conexión de su obra con la picaresca española, traduciendo “table d’hôte” y “voyages” (R¶11)

⁸ Ya en 1897 Pardo Bazán había entrado en debate con Valera sobre el porvenir de la novela en la encuesta de *El Liberal*.

⁹ Se refiere al panfleto *Charivari* (1897); el uso de “varapalos” para traducir “pamphlet” es posiblemente una indirecta, haciendo un juego de palabras con *Paliques*, dirigida contra otro crítico cuyo nombre calla, Clarín, quien había defendido a Martínez Ruiz en el escándalo armado por su publicación. *Antonio Azorín* es el libro más comentado en *Helios* en estudios de Jiménez, Manuel Machado y Martínez Sierra (“Antonio Azorín” en el mismo número que este artículo, 12: 277-283).

por palabras castizas “bodegón” (¶11) y “correrías” (¶12). Al establecer la relación de *Camino de perfección* con la mística, sorprende, cuando parafrasea en español las citas de *Camino de perfección* que había traducido entre comillas en el texto francés, la omisión de la referencia tolstoyana hecha por Baroja, “esprit d’anarchisme chrétien”, y la sustitución de “libertinage d’idées” por “violencia” (¶11). Parece que en la revisión Pardo Bazán quería minimizar la fama de iconoclasta para subrayar la continuidad dentro de la tradición nacional de su evolución artística. En su taxonomía introductoria distingue a los escritores meridionales, “fieles al viejo casticismo y a la tradición” [traducción literal que suprime la cursiva en francés *casticisme*], de los del Norte, que se supone incluyen al cuarteto de los modernistas, que “buscan estética nueva” (¶5); la traducción elimina cualquier sugestión de conspiración revolucionaria que haya en el francés: “chez ceux du nord se cache une esthétique révolutionnaire” (¶R5).

Las adiciones en la traducción del primer párrafo –la equiparación de novedad con juventud– hacen explícito el proceso de autojustificación ante la crítica al comenzar la revisión del texto: “lo que justifica su inclusión en el catálogo” (¶1). En el manuscrito se tacha el posesivo “mi” para sustituir el artículo, aparentemente más objetivo y científico; pero en la revisión, con la adición de nuevos nombres como el de Retana (¶20) y la continuada omisión de otros como el de Blasco Ibáñez, se ve el *parti pris* de la autora. La crítica también es un modo autobiográfico. Entran en su catálogo los autores, reseñados por otros, con quienes Pardo Bazán siente afinidad o con quienes tiene amistad¹⁰. Eso explica por qué, al señalar la importancia de los concursos de prensa en la producción de cuentos y novelas cortas, antes de enfocar con previsión la importancia de las novelas modernistas de Martínez Ruiz, Baroja y Valle-Inclán, presenta “en primer término” (¶6) a José Nogales y Francisco Acebal. Miembro del jurado de *El Liberal* que había premiado su cuento *Las tres cosas del tío Juan* (dato añadido en *Helios* sin mención del interés de ella), Doña Emilia reduce el espacio que dedica a Nogales en la versión de *Helios* al resumir su receta burlesca de la España de pandereta,

¹⁰ Todos los autores citados se representan en su biblioteca con dedicatoria personal en los ejemplares regalados. Véase Fernández-Couto Tella (2005). José Luis Calvo Carrilla fundó su edición de *Del jardín del amor* de Llanas Aguilaniedo (2002) en el ejemplar dedicado en el archivo. La única crítica negativa en *Helios* en cuanto a novela son las reseñas por Miguel A. Ródenas de las dos novelas de Blasco Ibáñez más reseñadas en la prensa diaria y las revistas culturales: *Cañas y barro* (2: 248, mayo 1903) y *La catedral* (10: 124, enero 1904).

“de la cual se burla con gracia” (¶7). Pardo Bazán tenía una estrecha relación literaria con Acebal, director de *La Lectura*, que intenta esconder: al citar su profesión de fe novelesca en palabras de Maupassant, omite “il me l’a dit” (¶R8) en la traducción española¹¹. Suprime el comentario sobre el género narrativo para concentrarse en el espíritu manifestado en la evolución de su obra: “El naturalismo, sobre todo en su período activo, pugnaba con [verbo más activo y menos categórico que “fut opposé à”] su fantasía y con su ideal; no supo o no quiso seguir tal camino, y saludó con júbilo el renacimiento del idealismo, que respondía a su aspiración [palabra más dinámica y abierta que “fond”] romántica” (¶8). La identificación de Acebal –“un romántico nacido en tiempos en que nadie deserta impunemente la bandera de la verdad”–, que se traduce sin cambio, confirma la autoidentificación que se entiende entre líneas.

La autoidentificación es más transparente al retratar a su paisano Valle-Inclán como regionalista gallego, ilustración de la diferencia entre el alma y la expresión artística de Galicia y Castilla; el contraste paralelístico “un pays musical [...] un pays pittoresque” (¶R14) se suprime en la traducción, quizás por considerarse muy retórico. Pardo Bazán resume la poética de Valle-Inclán, único uso de la palabra en el artículo, en una adición al texto de *Helios*: “tiene tres manantiales: naturaleza, alma rural y, sobre todo, alma aristocrática, tal cual la condiciona el solar, lejos de las transacciones y la nivelación de las grandes ciudades.” La fórmula demuestra la fusión del determinismo naturalista de raza y medio ambiente con el idealismo simbolista de espíritu. Al traducir “la Galice est un pays [...] de suggestion et résonance” (¶R14), se repite el concepto de misterio, fundamental en la cosmovisión simbolista, en “de misteriosas resonancias”, reservando la palabra “sugestión” para traducir “les effets vagues et suggestifs de décadentisme délicat”: “los efectos de fino decadentismo, de sugestión honda” (¶14), los cuales, según la autora gallega, responden a la nota poética de Galicia¹². Es la entrada para hacer una distinción para un público francés entre los poetas del dialecto y los prosistas en Galicia (en la versión de *Helios* tampoco nombra a la sobrentendida

¹¹ En el mismo número de *Helios* (12: 299-308) se publican dos capítulos de la novela de Acebal próxima a publicarse *Dolorosa*. Había una relación profesional amistosa entre *Helios* y *La Lectura*.

¹² *Los Lunes de El Imparcial* (25 mayo 1903) había reproducido párrafos del prólogo de Valle-Inclán a *Sombras de Vida* de Melchor Almagro para demostrar la profesión de fe modernista, que incluye la correspondencia de sensaciones (Baudelaire y Rimbaud), citando a Baudelaire sobre la *métamorphose mystique*.

Rosalía de Castro y sigue usando el término lingüístico disputado). Es una distinción por la temática: el ambiente rural en la poesía rimada (concepto introducido en la traducción que, al despersonalizar la temática rural, suprime la comparación entre el campesino y el “*moujik russe*”), el ambiente aristocrático en la prosa. En el original francés añade “et le roman” y, en un aparte, “–Mon roman, pourrais-je dire–”. En el manuscrito (f.16) se ve que su primera traducción eliminó la identificación personal: “los prosistas desde los tiempos del romanticismo [adición en *Helios*] han sentido la belleza del feudalismo persistente en la aristocracia decaída, la más ilustre de España quizás [también adición en *Helios*]¹³. La corrección en el manuscrito restaura la inclusión personal en la primera persona en plural: “hemos sentido”. El orgullo de clase que la condesa ha asimilado se demuestra de nuevo en la adición que añade en *Helios* a las notas sobre *Sonata de otoño* y *Malpocado*, creando espacio con la supresión de la noticia de ser cuento premiado en el concurso de *El Liberal* y la eliminación del juicio crítico “Sans exagération de modernisme.” Es una nota sobre *Sonata de estío*: “siempre el héroe es el caballero de antigua sangre azul, en quien la raza infiltró la pasión y la altivez.”

El esnobismo de Pardo Bazán se revela, algunas veces con una ironía inconsciente, en la elección de escritores a los que pasa revista sumaria, muchos de ellos diplomáticos y aristócratas, como Mauricio López Roberts (marqués de Torrehermoso)¹⁴, Luis Valera (a quien Doña Emilia se refiere siempre con su título de marqués de Villasinda), Alfonso Danvila, Antonio de Hoyos y Vinent (marqués de Vinent) y Melchor Almagro. Presenta a Danvila y Hoyos como “los pintores de la vida elegante” (¶ 21), suprimiendo la aposición en inglés “du high life” (¶ R20)¹⁵, pero dando a entender su conocimiento del inglés al añadir “los interiores *smart*” (¶ 22) con respecto a la novela de Hoyos y Vinent. Pardo Bazán describe sin pizca de autorreconocimiento el tema de la novela de Danvila *La conquista de la elegancia*: “estudia [la conversión de

¹³ Doña Emilia suprime “qui vit pauvre et altièrè dans ses halots”; a la vez que omite “des Pazos”.

¹⁴ Pardo Bazán añade una nota sobre su novela *El porvenir de Paco Tudela*, que desde el primer número se publicaba como serial en *Helios*. Valera (1949: 1097-1108) destaca a López Roberts en “Novelas recientes”. En el curso de su crítica contemporánea en 1901-1902, Valera había reseñado novelas notadas por Pardo Bazán: *El buen paño* (1064) de Muñoz Pabón, identificado como “presbítero de Sevilla”; *Huella de almas* (1073-1075) de Acebal; *La conquista de la elegancia* (1093-1097) de Danvila; y *Silvestre Paradox* (1082-1084) de Baroja, que señala como la renovación de la novela picaresca.

¹⁵ Posiblemente porque Valera había usado el término inglés en su reseña de *Lully Arjona* (1069-1071).

“est une étude” en verbo es una estrategia típica] una curiosa enfermedad ya antigua [contracción de “pas entièrement nouvelle, à la vérité”], pero hoy epidémica, el *esnobismo*, el afán de meterse a toda costa [omisión de “par tous les moyens”] en los círculos de gran tono” (§21). Doña Emilia asistía a la tertulia de la marquesa de Vinent, madre del joven autor Hoyos y Vinent, cuya presentación como miembro de la alta aristocracia se hace en la versión de *Helios* con la adición “por su nacimiento” (§22). No revela que ella misma es autora del prólogo de su primera novela *Cuestión de ambiente*. El comentario de la condesa (no por nacimiento), al hablar de la honra de una aristocracia tradicional que reside en sus casas solariegas lejos del corte, quizás explica la introducción de un eco del tropo de alabanza de aldea/despresio de corte en el texto añadido con respecto a Valle-Inclán. La adición final en el texto sobre Valle-Inclán puede explicar la corrección en el manuscrito (f.24) de la traducción de “race”, que cambia “raza” por “sangre”, en la opinión personal convertida en aparte en la traducción: “–A mi parecer, conviene distinguir entre la aristocracia de la sangre y la sociedad elegante, que en España [se suprime “du moins” (§R21)] distan mucho de ser la misma cosa.” Una adición al texto de *Helios* justifica la intrusión de lo opinado por razones sociológicas: “Esta distinción, que merece hacerse y arrojaría bastante luz sobre la constitución social” (§22)¹⁶.

La elección de otros nombres en su tipología de la novela y el cuento también revela el interés personal de Pardo Bazán. Presenta al ex-militar Felipe Trigo, que iba a ser con Hoyos y Vinent uno de los asiduos de colecciones como la del *Cuento Semanal*, como representante del erotismo “a la manera de sus maestros Prevost, Louys y d’Annunzio” (§18)¹⁷. Una mala lectura de la letra de Doña Emilia por el tipógrafo francés, corregida en *Helios*, ya presenta al marqués de Villasinda como el representante del erotismo en el párrafo anterior, cuya lectura hace clara que es el representante del exotismo. Para el público francés Pardo Bazán hace una comparación entre el marqués y Loti

¹⁶ En el prólogo de *La Quimera* (Pardo Bazán, 1999: 7) escribe: “Y al escribir la sátira de clase (de la aristocracia, única que *como clase* ha sido satirizada en la novela), frecuentemente confunden a «la aristocracia» con «la buena sociedad», que no será todo lo contrario, pero tampoco es lo mismo.” En el “Glosario del mes” del mismo número de la publicación del artículo (12: 322-330), hay una reflexión irónica bajo el subtítulo de “Las singularidades del respetable público” que contrasta la recepción por el público aristocrático de la sátira moral: hostilidad si el autor no es aristócrata (Dicenta, Galdós), aplausos si es aristócrata (Danvila, Hoyos, Linares Astray).

¹⁷ La adición de Retana necesita un cambio de singular en plural como representantes de la novela de pasión.

y Mérimée, pero en su observación final sobre la escasez de libros de viajes y del exotismo en España, “où les lettres sont subjuguées par la lecture des auteurs français, allemands, et norvégiens” (¶R17), modifica la aseveración de servidumbre y elimina nacionalidades específicas: “la influencia en España ejercida por autores extranjeros”(¶17). Con algo de falsa modestia o porque quiere distanciarse, Pardo Bazán no quiere alabar el estilo de Trigo, “porque me escribe que soy su único modelo [cambio de “maître” (¶R18)]”. Sin embargo, en su retrato espiritual de Trigo hay algo de autoproyección: “Es un alma agitada, con aspiraciones místicas latentes bajo la sensualidad; sus sensaciones se imponen a su espiritualismo pesimista [...] si la fe pudiese retoñar en su alma, que es en el fondo un alma de católico, torturada por la noción del pecado, tendríamos en Trigo el arrepentido [supresión de “grand”] y el asceta [supresión de “austère”] fácil de descubrir en todo español [supresión de “vrai”].” La supresión final elimina en la traducción para la publicación en España una identificación tan rotunda de español y católico como en el francés.

Doña Emilia presenta como caso único de optimismo en la novela, sin llamarla novela católica, al presbítero sevillano Juan Muñoz y Pabón¹⁸. Al hablar de sus posibilidades teatrales si no fuera sacerdote, introduce en el texto español una comparación con los hermanos Quintero; en la novela cómica Muñoz y Pabón es un P. Coloma *light* de “las ridiculeces menudas [...] en pueblos pequeños, con pretensiones reducidas [adición de *Helios*]” (¶23). Al hacer juego de palabras con el título de *Pequeñeces* [omitido en *Helios*], en el manuscrito (f.24) Pardo Bazán traduce “pequeñas” por “moindres” (¶R22), que se corrige en “menudas” en la versión publicada en *Helios* para evitar la repetición. En sus palabras finales sobre el autor sacerdote señala la influencia nacional en su novela: “la del optimismo patriarcal de Fernán Caballero y Pereda, modelos habituales de los novelistas para la familia.” Se entiende que ella no se encuentra entre tales, dándole el mentís a Fray Candil. Es una contracción de la explicación más larga en francés sobre la censura eclesiástica en España: “les deux modèles que se proposent toujours en Espagne les romanciers qui tiennent à ne pas faire encourir à leur volume les méfiances du confesseur et de la famille.” Quizás por ser su interés muy obvio, suprime por completo en la versión de *Helios* su querrela contra el prejuicio a lo San Francisco de Sales de la clase de lectores potenciales en

¹⁸ Había sido uno de los premiados en los Juegos Florales de Orense (1901) en los cuales Doña Emilia había pronunciado el discurso. Valera le había reseñado favorablemente.

España contra novelas como las del P. Coloma. Una inclusión curiosa es el dúo de los hermanos Millares Cubas, los Goncourt canarienses, presentados en Madrid por *La Lectura*. Da lugar al lamento de Pardo Bazán por el olvido de la capital para con una periferia, mitificada de manera exoticista por ella, lamento que se hace mucho más histriónico en la traducción: “tan olvidado ¡ay! de la metrópoli [oublíées de la métropole]” (¶19). Es una ocasión de nombrar a “la escuela de Galdós” en conexión con sus primeras obras, cuya influencia detecta suplantada por corrientes alemanas en su *Teatrillo*, “des petits poèmes dramatiques non destinés a la représentation” (¶R19). La descripción de *Teatrillo*, obra que no cabe dentro de los parámetros del artículo, se suprime en *Helios*, sustituida por un anuncio de otro artículo que Doña Emilia piensa publicar “en otra parte.”

Pardo Bazán reserva para el final de su catálogo su elección de escritoras con las cuales es evidente su autoidentificación y partidismo feminista. Al hablar de la catalana de seudónimo masculino, cuyo verdadero nombre desconoce, Víctor Catalá (Caterina Albert), contrasta la recepción crítica y la del público de sus *Dramas rurales*: “La crítica ha sido con esta escritora tan acerba y puntillosa [adjetivo añadido en *Helios*, seguramente pensando en los ataques *ad feminam* a ella misma de los Fray Candil] como acostumbra al tratarse de mujeres que escriben sin revelar la debilidad del sexo” (¶25). En el manuscrito (f.26) “revelar” está tachada, sustituida por “denotar”, pero restituida en *Helios*, no importando la repetición del verbo en la oración anterior. Es notable para el/la lector/a de hoy, aparentemente no percibido por la autora de ayer, que la concisión en la traducción al español expresa un sexismo masculino asimilado que se elimina de manera consciente en el original francés: “envers les femmes quand leur oeuvre n’a pas la débilité que l’on suppose toujours au sexe” (¶R23). Pasa algo semejante, al hablar de los trabajos eruditos de su amiga Blanca de los Ríos, con la cual la identificación es completa por ser historiadora literaria, escritora de crítica y creación: “una literata ya respetada y admirada” (¶26). En el manuscrito (f.26) “respetada” es corrección de la traducción literal “conocida” [“connue”]. La versión más concisa en español, al traducir “Ses travaux d’érudition [...] sont de ceux qui honneraient les hommes les plus doctes et qui supposent chez une femme” (¶R24), “En una mujer, sus estudios eruditos”, descubre la misma interiorización del punto de vista sexista del hombre. Sin embargo, el efecto total del comentario solidario de Doña Emilia es llamar la atención al callejón sin salida en que se encuentra la mujer escritora y abrir una brecha en su representación en la historia literaria.

Es interesante que, en el largo etcétera de nombres masculinos con que termina su estudio, sigue en *Helios* sin dar el nombre de pila del que encabeza la lista de escritores con primer nombre, Martínez Sierra, bien que elimina conscientemente el nombre de pila de Emilio Rancés en el trío de la cola sin primer nombre. Posiblemente es porque Doña Emilia estaba en el secreto de que la identidad literaria masculina de Gregorio Martínez Sierra escondía la colaboración del matrimonio Gregorio y María de la O Lejárraga. En la versión de *Helios* presenta su lista final de “novelistas y cuentistas recientes” (§27), adjetivo más abierto que el juicio en francés: “qui se sont déjà assuré l’estime du public” (§R25); y añade una salvedad a su afirmación de esperanza en el futuro: “aunque algunos ya se han alejado del camino literario”, variante del manuscrito (f.27): “aunque no todos prosigan por el camino literario.”. Pardo Bazán tiene que suprimir la referencia a la estima del público, porque va a terminar la conclusión del artículo en *Helios* reforzando su ataque contra el público que no quiere leer novelas largas por ser lectores perezosos de la prensa diaria. Su propia exasperación es patente al romper lanzas por los jóvenes escritores en el comentario final de *Helios*: “Para lo que el público les anima y atiende, es asombroso que estos autores no arrojen la pluma de novelistas y, perdida la fe, se entreguen sólo al periodismo” (§28). Se sobreentiende la realidad de las editoriales en España donde novelistas, poetas y directores de revistas tenían que pagar la publicación y una salida para los jóvenes sin medios que querían dedicarse a la literatura era el periodismo¹⁹. La traducción/revisión del artículo de Pardo Bazán encabezó el antepenúltimo número de *Helios*, revista costeada por el grupo director, que no pagaba las colaboraciones. Fue un don de madrina literaria que, tres años más tarde, se reconoció en el “Glosario” del primer número (marzo de 1907) de la revista renacida de *Helios*, *Renacimiento* (también dirigida por Martínez Sierra), en palabras que ya suenan a pastiche del estilo simbolista:

¡Gracias, mujer! Gracias, por ser la única de tu generación que has venido a sentarte a la sombra de nuestra parra, a la orilla de nuestro arroyo, a cobijarte bajo el techo de nuestra casa, que aunque tan humilde, tiene las ventanas abiertas sobre todo el misterio, toda la maravilla, todo el silencio y todo el perfume sentimental de la vida y del mundo.

¹⁹ En el número de enero de 1904 (10: 108-112), José M. Matheu publicó “La vida literaria: La protesta del libro”, declarando que los españoles no leen y abogando por la necesidad de una asociación de autores y agentes literarios para vender libros a los editores.

NOTA FINAL SOBRE LA TRADUCCIÓN

Prueba concluyente de ser Pardo Bazán la traductora de su artículo en *Helios* son los 28 folios numerados de su puño y letra en el archivo de la Real Academia Galega; prueba circunstancial de haber escrito ella misma el texto en francés, idioma que dominaba, son los errores tipográficos debidos a una mala lectura de su letra por el tipógrafo de *La Revue*. Prueba de que debe haberse mandado una copia limpia a los editores de *Helios* son algunas variantes en el texto publicado y en el manuscrito. Siendo una traducción a la lengua materna, Doña Emilia traduce con soltura, algunas veces literal, otras veces libremente²⁰. Un estudio del manuscrito revela que en el proceso de editar el texto, con los cambios, cortes y adiciones que ella cree necesarios en el intervalo entre escribir el artículo para *La Revue* y traducirlo para *Helios*, muchas correcciones se hacen en el acto de traducir, otras parecen resultar de una revisión de la traducción ya completa. Los cortes del texto francés se compensan por las adiciones en el texto español; es en las adiciones y en los cambios significativos donde se ve la lucha lingüística en la obra de traducción, semejante a la de la obra de creación, para encontrar la palabra justa. Las variantes que se usan para traducir *nouvelle* ilustran la falta en castellano de un término exacto, que Doña Emilia intenta suplir (*novelas cortas, cuentos, narraciones, novelitas*)²¹. Al comparar el artículo escrito en francés y su traducción al español se nota en seguida el cambio de tono en la

²⁰ Curiosa y casi invariablemente, al traducir una pareja de sustantivos, verbos o adjetivos, invierte el orden; algunas veces responde a un orden más lógico, pero en la mayoría de los casos parece ser cuestión fonética, v.gr. “froide et cruelle” (§R17)>“cruel y fría” (§I17), exhibiendo en la traducción el mismo prejuicio orientalista que en el original.

²¹ Variantes y cambios en los textos de *La Revue* (>R) y *Helios* (>H), que se transcriben en el apéndice, se señalan en negrita. Cortes en R se señalan en negrita entre corchetes (no en negrita); adiciones en H se señalan en negrita entre corchetes (no en negrita). Los corchetes en negrita se reservan en ambos textos para indicar el número de final de página en la revista. Se han numerado los párrafos en ambos textos que no siempre se compaginan en la traducción. Las variantes y correcciones en el manuscrito se subrayan en el texto de H con una nota al pie de página; paréntesis en negrita indica tachaduras en la misma línea del folio. No se han notado todas las diferencias en puntuación por ser muchas pero no significantes. Los editores de H suplieron la acentuación que faltaba en el manuscrito; en la transcripción del apéndice se ha corregido *á>a* y *ó>o*.

Agradezco a Cristina Patiño Eirín por mandarme una fotocopia de H para averiguar la numeración de las páginas y por haber corregido el texto del artículo. También agradezco a Patricia Carballal y Ricardo Axeitos Valiño por facilitarme una copia digital del manuscrito y por su ayuda en el intento de descifrar las tachaduras en el manuscrito.

voz narradora de la historia literaria: el francés es un discurso de lectura culta, el español un discurso hablado, casi demótico (con la intromisión varias veces del *jay!*). Frases retórico-técnicas se traducen por palabras sencillas incluso castizas, se usa más la coma para indicar pausas, se corta toda repetición redundante; las oraciones y los párrafos son más cortos. Al sustituir nombres por verbos y la obra como sujeto pasivo por el autor como sujeto activo, en su traducción Pardo Bazán hace más dinámico el proceso de la creación y la historia literarias. El estilo del artículo en francés es un estilo decimonónico, el de la traducción al español refleja la velocidad que iba cobrando el siglo XX, ejemplar del “nuevo periodismo” de la nueva época.



Emilia Pardo Bazán. Fotografía cedida por Jacobo López Barja.

BIBLIOGRAFÍA

- Axeitos Valiño, Ricardo y Cosme Abollo, Nélica (2004): *Os manuscritos e a imaxe de Emilia Pardo Bazán: Catálogo do arquivo da familia Pardo Bazán*, A Coruña, Real Academia Galega.
- Bobadilla, Emilio (1903): “Desde mi celda. Baturrillo”, *Alma Española*, 6: 8.
- Clemessy, Nelly (1973): *Emilia Pardo Bazán Romancière (La Critique, La Théorie, La Pratique)*, París, Centre de Recherches Historiques.
- Díaz Plaja, Guillermo (1951): *Modernismo frente a noventa y ocho*, Madrid, Espasa-Calpe, S. A.
- Fernández-Couto Tella, Mercedes (2005): *Catálogo da biblioteca de Emilia Pardo Bazán*, A Coruña, Real Academia Galega.
- Llanas Aguilaniedo, José María (2002): *Del jardín del amor*, Zaragoza/Huesca, Prensas Universitarias de Zaragoza/Instituto de Estudios Altoaragoneses.
- McDermott, Patricia (2009): “Emilia Pardo Bazán y la canonización de una nueva generación de narradores en España: Emilio vs. Emilia”, en José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín y Ermitas Penas Varela, (eds.): *La literatura de Emilia Pardo Bazán*, [A Coruña], Fundación CaixaGalicia/Casa Museo Emilia Pardo Bazán: 459-465.
- O’Riordan, Patricia (1973): “*Helios*, revista del modernismo (1903-1904)”, *Abaco*, 4: 55-150.
- Pardo Bazán, Emilia (1903): “La nouvelle génération de romanciers et conteurs en Espagne”, *La Revue (Ancienne Revue de Revues)*, París, 4.47: 597-608.
- Pardo Bazán, Emilia (1904): “La nueva generación de novelistas y cuentistas en España”, *Helios*, Madrid, 3.12: 257-270.
- Pardo Bazán, Emilia (1999): *Obras Completas, V (Novelas)*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro.
- Ugarte, Manuel (1903): “Influence de la Littérature Française en Espagne”, *La Revue*, París, 3.46: 529-537.
- Valera, Juan (1949): *Obras completas Tomo II Crítica literaria*, Madrid, Aguilar, S.A. de Ediciones.

La nouvelle génération de romanciers et conteurs EN ESPAGNE

¶ 1 Peu importe [**le nombre précis**] d'années que comptent les écrivains dont je parlerai dans cette étude. Il y en a de tout jeunes, d'autres qui ont déjà atteint la plénitude de l'âge. C'est le *nouveau* qui fait leur renommée et pour certains, elle commence à peine. Je tiens à avertir mes lecteurs [**français**] qu'en Espagne la qualification de *jeune* s'applique généralement aux auteurs avec peu d'exactitude. Parfois, [**elle échoit à des gens très mûrs, sinon vieux.**] On les appelle *jeunes* ou bien parce qu'ils n'ont pas encore acquis de vraie réputation, [**ou bien parce qu'on croit leur donner de la sorte un brevet d'innovation,**] ou encore parce que le mot justifie toute indulgence à leur égard. Malheur aux éternellement jeunes! Ils ne sont que les éternels ratés. Je ne prendrai donc pour critérium ni la jeunesse physique, ni la toute récente apparition de l'ouvrage et je me restreindrai aux écrivains qui, dans le roman ou dans le conte, se sont fait connaître avantagement **au cours de cette dernière période quinquennale.** J'ajoute qu'aucun ne s'est imposé complètement [**au public**] en obtenant une célébrité vaste et bruyante. Nous sommes loin de cette époque où les Zorilla (sic) et les Garcia Gutierrez conquéraient le rang de généraux, loin aussi de **cette décennie de 1875 à 1885** où il suffisait à un auteur d'un **premier** roman pour le rendre **populaire.** Aujourd'hui la **décadence** s'étend à tout et il est difficile de sortir de la pénombre. On répète parmi les lettrés **tels ou tels** noms, mais le public **ne s'est pas mis à les sanctionner.** Est-ce parce que cette nouvelle génération vaut moins, intrinsèquement, que celles qui l'ont précédée?

LA NUEVA GENERACIÓN DE NOVELISTAS Y CUENTISTAS EN ESPAÑA

¶1 No importan los años que cuenten los escritores de que hablaré en este estudio. Haylos muy mozos; otros, ya en la plenitud de la vida. Es lo *nuevo* [**de su literatura lo que para mí constituye su juventud,**] y lo reciente de su fama, que en algunos apenas alborea, [**lo que justifica su inclusión en el**²² **catálogo**]. Debo advertir a mis lectores²³ que en España el calificativo de *joven* suele aplicarse a los autores con escasa exactitud. A veces²⁴ se les llama *jóvenes* o porque **tras reiterados esfuerzos**²⁵ **no han granjeado fama, o por ganarles**²⁶ **la indulgencia del público**. ¡Ay de los jóvenes eternos! Son los eternos fracasados.

¶2 No tomaré, pues, por norma, ni la juventud física, ni la reciente aparición de una obra [**celebrada,**] –y me ceñiré a los escritores que, en la novela o en el cuento, se hayan dado a conocer ventajosamente **de unos cinco años acá**. Añadiré que ninguno de ellos se ha impuesto completamente, obteniendo celebridad amplia y ruidosa. Lejos andamos [**ya**]²⁷ del tiempo en que los Zorrilla[**s**]²⁸ y los García Gutiérrez se ganaban en una hora los entorchados, y también de **aquella década primera de la Restauración**, cuando una novela **algo afortuna**–[257]**da** hacía **famoso** a un novelista. Hoy la **postración** se comunica a todo y es difícil salir de la penumbra. Entre literatos se repiten [**con encomio o con rabia (es lo mismo)**] **ciertos** nombres; pero el público **no los aprende**. ¿Será que la nueva generación valga menos, intrínsecamente, que sus predecesoras?

²² Mi corregido.

²³ franceses como en R, omitido en H.

²⁴ Frase omitida en el manuscrito, traducción de Parfois.

²⁵ **Todavía** como en R (**encore**).

²⁶ Restitución en sobrescrito de la primera traducción tachada **ganarles** y la segunda tachada que parece ser una repetición **granjearles**.

²⁷ Añadido en sobrescrito.

²⁸ **Zorrilla** sin ese como en R.

¶2 J’incline à croire, pour ma part, que les écrivains nouveaux ne sont inférieurs à leurs aînés ni en talent ni en sensibilité. Peut-être ont-ils [**une intention et**] une perception plus délicate **des rapports des choses**. **On dirait** que quelque génie malfaisant les empêche de développer et d’exprimer cette perception d’une manière aussi [**597**] artistique et aussi forte qu’il le faudrait. Agités d’un **trouble** nerveux ou abattus par une espèce de lassitude empreinte d’indifférence, ils me rappellent toujours – je parle des meilleurs [**de cette génération**] – le buste impressionnant de Rodin qui représente, si je ne me trompe, la Pensée: une intéressante tête de femme, prise par les épaules dans un bloc informe d’argile. Leurs livres en général manquent de souffle; la fatigue s’y trahit à chaque page, [**à tout instant**] ils y proclament l’inutilité de l’effort et la vanité de tout. Cette génération se montre imbue de pessimisme, avec des **accents** de mysticisme catholique à la moderne, (sans foi et sans pratique [**religieuses**]) et avec des tendances à un néo-romantisme où s’exerce **principalement** l’influence de **la mentalité** du Nord – Nietzsche, Schopenhauer, [**Sudermann,**] Maeterlinck – **à travers leurs nombreuses traductions**.

¶3 Il serait injuste toutefois de ne pas reconnaître qu’aux éléments étrangers s’associe, dans **ce nouveau mouvement**, le fond national et régional. Le régionalisme a toujours influé sur le roman espagnol, même au temps où l’on imitait Walter Scott, et **depuis** l’irruption [**trionphante**] du naturalisme et du réalisme, **il ne s’est pas départi de cette donnée fondamentale**. L’étude des milieux, la vérité des descriptions persistent dans le roman, bien que le naturalisme [**d’école**] ait passé de mode. Ce sont des conquêtes définitives. [**Jamais le romancier ne pourra recouvrer la fantaisie liberté du subjectivisme romantique.**] Et c’est pour cela que la nouvelle génération qui renie ses ancêtres ne réalisera point la prétention impossible de n’être issue que d’elle-même.

¶3 Por mi parte diría que los nuevos escritores no son inferiores a los antiguos ni en talento ni en sensibilidad. Acaso tienen hasta percepción más fina **de las relaciones y significación de cuanto²⁹ les rodea³⁰. Creyérase³¹**, sin embargo, que un genio maléfico les veda expresar y desenvolver esta percepción por modo tan artístico y fuerte como debieran. Agitados por **sobreexcitación nerviosa**, o abatidos por una especie de indiferente cansancio, me recuerdan siempre –hablo de los mejores– el impresionante busto de Rodin que representa, si no me engaño, el *Pensamiento*: una interesante testa de mujer, presa por los hombros en informe bloque de arcilla. Los libros **[de los jóvenes]** son, en general, cortos de resuello; revelan fatiga, y proclaman a³² cada página lo inútil del esfuerzo y la vanidad de todo. Muéstrase esta generación imbuída de pesimismo, con **ráfagas** de misticismo católico a la moderna (sin fe ni prácticas), y propende a un neoromanticismo que transparenta las **influencias mentales** del Norte –Nietzsche, Schopenhauer, Maeterlinck³³– autores³⁴ que aquí circulan³⁵ traducidos.

¶4 Sería injusto negar que a los elementos extranjeros se asocia, en **las nuevas tendencias**, el fondo nacional y regional. El regionalismo latente ha actuado³⁶ siempre sobre la novela española, hasta cuando se imitaba a Walter Scott, y ()³⁷ la irrupción ()³⁸ realista y naturalista **confirmó** la tendencia. **[Hoy,]** el estudio del *medio*, la verdad descriptiva, **[las ideas de herencia y lucha]** persisten en la novela, si bien³⁹ el naturalismo ha⁴⁰ pasado de moda. Son conquistas definitivas; y por eso la nueva generación, que reniega de sus progenitores, no realizará el imposible de nacer de sí misma. [258]

²⁹ Sustitución en sobrescrito de **las cosas [choses]**, sin tachar el punto final.

³⁰ Adición al final de la línea.

³¹ Corrección en sobrescrito del verbo tachado **Dijérase (On dirait)**.

³² Corrección sobrepuesta encima de **en**.

³³ Metterlinck.

³⁴ Nombre en aposición introducido en sobrescrito.

³⁵ Corrección en sobrescrito de una tentativa inacabada tachada: **conocidos por las [traducciones]**.

³⁶ Corrección en sobrescrito de la palabra tachada sin terminar **infl[u]ido (influé)**.

³⁷ Palabra tachada ilegible (¿más?).

³⁸ Error ortográfico tachado **rel**.

³⁹ Corrección en sobrescrito de **aun cuando (bien que)** y de una segunda tentativa también tachada **¿pero?**.

⁴⁰ Corrección en sobrescrito del subjuntivo tachado **haya (ait)**.

¶ 4 **On pourrait** classer les romanciers d'après leur provenance régionale: ceux du Midi sont optimistes, brillants, coloristes; ceux du Nord, **[mécontents,]** tristes, gris et sombres comme **la terre**.

¶ 5 Les méridionaux restent **[plus]** inféodés au vieux *casticismo* et à la tradition; chez ceux du nord **se cache une esthétique révolutionnaire. Il faut aussi les distinguer selon** leurs thèmes favoris: parmi les **nouveaux**, il y a des peintres de moeurs provinciales et rurales[,] (sic) des peintres de portraits du grand monde, des *régénérateurs* qui **étudient les causes de** notre décadence, **analysent** l'amour et la femme, et un bon nombre d'autobiographes. A côté d'**ultramodernes**, il ne manque pas de naturalistes en retard **[peut-être, mais vigoureux et sincères]**.

¶ 6 Les contes abondent plus que **les romans de peu d'étendue ou [598] les nouvelles**, et l'on ne publie guère de roman **de longue haleine: [c'est]** un symptôme de paresse autant chez le public que chez le producteur. Les périodiques de grand tirage, pour sacrifier au gout **du jour**, ouvrent des concours dont les prix sont offerts au meilleur conte, à la meilleure **nouvelle**, et dans ces tournois il s'est révélé quelques écrivains **[nouveaux]** parmi lesquels je citerai, en première ligne, JOSE NOGALES et FRANCISCO ACEBAL.

¶ 7 José Nogales vivait inconnu **[dans un petit endroit]** aux environs de Huelva où il composait, par passe-temps, des chroniques et des satires. **Quand l'attention du public se fixa sur lui**, on vit **[aussitôt]** qu'on avait affaire à un écrivain de bonne souche, naturel et charmant, **savant dans l'art de la forme** et quoique fils du Midi, ennemi de l'école coloriste. [**« Maintenant, dit-il, c'est la couleur qui est au pinacle. Ciels et cours d'eau, barreaux de fenêtres, oeillels, cigares, tout se voit à travers un verre conventionnel et fumé, suivant une recette merveilleuse qui revient pêle-mêle, agitez selon la manière, et vous aurez ce que vous voulez. »**] Dans les contes de Nogales comme dans ses chroniques, **il y a juste la couleur qu'il faut**, le dessin est net **[et tendre]**; sa muse est le bon sens; il appartient à la famille si éminemment espagnole des moralistes. Le conte couronné de Nogales: *Les trois choses de l'oncle Jean*, renferme une leçon et un conseil pour l'Espagne.

¶5 **Podríamos** clasificar a los **[nuevos]** novelistas según su procedencia regional. Los del Mediodía, optimistas **[(relativos)]** y coloristas brillantes: los del Norte tristes y graves como **su** tierra. Permanecen los meridionales fieles al viejo casticismo y a la tradición: los del Norte **buscan estética nueva**. – **Otra clasificación** ()⁴¹ **cabría fundar en** los asunto preferidos. Entre los **jóvenes** hay pintores de costumbres provincianas y rurales, retratistas del gran mundo, regeneradores que **combaten**⁴² nuestra decadencia, **analistas** del amor y de la mujer, y no pocos autobiógrafos. Al lado de los **ultramodernistas**, no faltan naturalistas rezagados.

¶6 Los cuentos abundan más que las **novelas cortas**, y apenas se publican novelas de **gran extensión**; síntoma de pereza en el productor y en el público. Los **periódicos**⁴³ de gran circulación, ()⁴⁴ cediendo al gusto **general**, abren concursos, ofreciendo premios al mejor cuento, a la mejor **novela**, y en estos torneos se han revelado escritores, entre los cuales citaré, en primer término, a José Nogales y Francisco Acebal.

¶7 José Nogales vivía desconocido en las cercanías de Huelva⁴⁵, ()⁴⁶ y, por pasatiempo, escribía sátiras y crónicas. **Cuando**⁴⁷ **el concurso de**⁴⁸ **El Liberal le sacó a luz**, se vio que era un escritor de buena cepa, natural y atractivo⁴⁹ **estilista experto**⁵⁰ y, aunque meridional, enemigo de la escuela colorista, **[de la cual se burla con gracia**⁵¹]. En los cuentos de Nogales, como en sus artículos, **el color es sobrio**, el dibujo firme; su musa es el buen sentido; pertenece a la familia tan eminentemente española de los moralistas. El cuento laureado de Nogales, *Las tres cosas del tío Juan*, encierra una lección y un consejo para España.

⁴¹ Se tacha se bas[aría].

⁴² El verbo anterior tachado parece ser **estudian** (*étudiant les causes*).

⁴³ Corrección en sobrescrito de **diarios**, primera traducción tachada de **périodiques**.

⁴⁴ Una primera traducción a la letra **por sacrific[ar]** (*pour sacrifier*), tachada sin terminar.

⁴⁵ Téngase en cuenta que este artículo se escribió para **público francés**, que ignoraba lo que aquí sabemos de corrido. **Este artículo ha visto luz en la Revue, y hoy lo traduzco al castellano**. (N. de la A.) [Nota al pie de la página 259] En el manuscrito la nota sale al pie del folio 5: la frase subrayada es una corrección en sobrescrito de **una revista fran[cesa]**; la oración subrayada es una adición en H.

⁴⁶ Palabra incompleta tachada **dond[e]** (*où*).

⁴⁷ **Cuando**, palabra final del folio 5, se tacha al repetirse como primera palabra en el folio 6.

⁴⁸ Adición en sobrescrito, con la corrección **el** superpuesta en **los**.

⁴⁹ La coma que falta está en el manuscrito como en el texto francés.

⁵⁰ Corrección en sobrescrito de una palabra tachada ilegible.

⁵¹ Corrección en sobrescrito de **la receta larg[a]**, resumen de la cita en francés que se suprime.

¶ 8 Francisco Acebal, directeur de [la revue] *La Lectura*, se range parmi les écrivains espagnols qui joignent à la culture intellectuelle la plus large, le sentiment le plus épuré et le plus profond: son esprit est *éduqué* (cas peu fréquent), son coeur palpite **dans chaque page qu'il écrit[, et il écrit beaucoup, en se consacrant à la nouvelle, sans avoir abordé jusqu'ici le roman de longue haleine, le gros volume]**. Acebal est, par origine, un réaliste atténué; le naturalisme, surtout dans sa période active, **fut opposé à sa fantaisie, à son idéal**; Il (sic) ne sut pas ou ne voulut pas prendre ce chemin, et il salua avec jubilation la renaissance de l'idéalisme qui donnait satisfaction à son **fond** romantique. Un romantique né en un temps où personne ne pouvait désertier impunément le drapeau de la vérité: tel est Acebal. Sa profession de foi **en matière de roman est[, il me l'a dit,]** celle de Maupassant **en tête de *Pierre et Jean***: « éviter tout enchaînement d'événements qui [me] paraissent exceptionnels; ne pas raconter une histoire pour plaire ou [599] pour émouvoir, mais pour obliger à penser, à comprendre le sens profond et caché des faits. » **Il n'y a, cependant, pas** de contraste plus absolu que celui d'Acebal avec Maupassant: Acebal est doux, résigné, chaste; dans sa conception de la vie, il y a de la mansuétude chrétienne. Je n'insisterai pas, surtout pour des lecteurs français sur ce qui le sépare de l'auteur de *Bel-Ami*. Pour citer une oeuvre d'Acebal qui exprime bien sa manière, je nommerai [sa **nouvelle**] *Huella de almas* empreinte d'émotion et de sentiment.

¶ 9 Avec MARTINEZ RUIZ, PIO BAROJA et LLANAS AGUILAMEDO (sic) nous nous trouvons en plein dans le courant moderniste qui a inspiré tant de lazzi et de **caricatures** à la presse. **Aux courants modernistes espagnols**

¶8 Francisco Acebal, director de *La Lectura*, se cuenta entre los escritores españoles que reunen a una cul-[259]tura intelectual muy amplia el sentimiento más depurado y profundo: su espíritu está *educado* (caso poco frecuente), su corazón palpita **en las páginas de sus libros**. Acebal es, en su origen, un realista atenuado: el naturalismo⁵², sobre todo en su período activo, **pugnaba con** su fantasía y con su ideal; no supo o no quiso seguir tal camino, y saludó con júbilo el renacimiento del idealismo, que ()⁵³ respondía a su **aspiración** romántica. Un romántico nacido en tiempos en que nadie deserta impunemente la bandera de la verdad: eso es Acebal. Su profesión de fe **novelista** es la de Maupassant en *Pedro y Juan*: «evitar toda cadena de sucesos que parezcan excepcionales; no referir una historia por agradar o por conmover, sino por hacer pensar, y comprender el sentido oculto e íntimo de los hechos». ()⁵⁴ No conozco, sin embargo, contraste más absoluto que el de Acebal y Maupassant: Acebal es dulce, resignado, honesto; en su concepto de la vida hay mansedumbre cristiana. No he de insistir, sobre todo para lectores franceses, en lo que le distancia⁵⁵ del autor de *Bel ami*. Para citar una obra de Acebal que exprese bien su manera, nombraré *Huella de almas*, impregnada de emoción y sentimiento.

¶9 Con Martínez Ruiz, Pío Baroja y Llanas Aguilaniedo⁵⁶, estamos de lleno en la corriente modernista, que [**aquí, como en todas partes,**] ha inspirado chanzas⁵⁷ y sátiras a la prensa. [**Debe proclamarse**⁵⁸ **que estos modernistas no han caído en el pseudo-gongorismo**⁵⁹ **afrancesado**⁶⁰ **que**

⁵² Sobreescribe una traducción tachada de *et il écrit beaucoup, en se consacrant a la nouvelle, sans avoir abordé: es fecundo, pero dedicándose a la novela corta, (; signo de puntuación corregida) ¿sólo escribiend?[o]; el nombre de Acebal, escrito sobre las dos últimas palabras, está tachado.*

⁵³ Una primera sílaba tachada *sa* (¿satisfacer < *donnait satisfaction*?).

⁵⁴ Una primera traducción a la letra tachada sin terminar: *No hay si (Il n'y a, cependant, pas).*

⁵⁵ Una primera traducción a la letra tachada: *separa (sépare); una segunda tentativa tachada incompleta: disting[ue].*

⁵⁶ El tipógrafo francés se equivoca al interpretar *ni* como *m* en el apellido, error que se transmite en las mayúsculas de la primera referencia y que se repite en las demás referencias al autor.

⁵⁷ Corrección en sobrescrito de *lazzi*.

⁵⁸ Corrección en sobrescrito de un verbo tachado ¿reconocerse?

⁵⁹ Las primeras sílabas del término *gongo-rismo*, separado entre dos líneas (folio 8, 2-3), se tachan (l.2) y la corrección *pseudo-gon* se introduce en el margen (l.3), *goris* se escribe por encima de *rismo* con la adición en limpio de la sílaba final *mo*.

⁶⁰ Adición en sobrescrito en lo que parece ser una revisión del texto ya traducido.

viennent se mêler les eaux de la Seine et du Rhin, mais il serait injuste de nier **chez ces auteurs le caractère de nationalité qu'ils conservent**. Martinez Ruiz, le bohème mystique, a commencé à se faire connaître, en 1896, dans un journal républicain où il écrivait des chroniques et des contes d'un radicalisme si prononcé qu'ils déterminèrent, parmi les abonnés, une baisse [suivie et] significative. Obligé de quitter le journal, il alla continuer dans un autre son travail de chroniqueur [qui se rattache aujourd'hui si étroitement à celui de l'écrivain de nouvelles]. Dans ce nouvel organe, Martinez Ruiz [publia une espèce de charivari, qui] ameuta la jeunesse littéraire dont il mettait à nu les moeurs. L'auteur reconnaît que ce **feuilleton** fit plus pour sa renommée que dix volumes honnêtes et modérés. Contraste **piquant**: quelque temps après, au **pamphlet** succéda un livre grave d'études rétrospectives: *L'Ame castillane* qui fut bien accueilli par la critique sérieuse. Mais quand nous croyons Martinez Ruiz appliqué à l'étude des XVII^e et XVIII^e siècles, il **reparaît** comme romancier en publiant: *La Volonté*.

¶10 Est-ce un roman ? Au sens classique du mot, non. **Il ne s'y passe rien**. Le héros, Antonio Azorin, dans lequel **on reconnaît** l'auteur, nous rapporte des impressions, des pensées; il reproduit admirablement les sensations particulières d'**une petite ville de la province de la Manche**, Yecla; il expose ses opinions, il fait son autoanalyse d'une manière implacable, en se déclarant **victime de la volonté**. Dans chaque chapitre[, à chaque page]

corrumpe a algunos escritores de América.] Nuestro modernismo rueda⁶¹ aguas del Sena y del Rin, pero sería injusto negar⁶² sus caracteres nacionales. – Martínez Ruiz, el bohemio místico, principió a darse a conocer en 1896, en un diario republicano, donde escribía cuentos y crónicas de tan acentuado ()⁶³ radicalismo, que determinaron en los suscritores significativas bajas. Obligado a dejar el periódico, pasó a otro a ejercer de cronista, ()⁶⁴ y allí se dedicó a alborotar⁶⁵ a la juventud literaria, retratando y [260] satirizando sus costumbres. El autor confiesa que esta escaramuza⁶⁶ **violenta le dio más renombre que le darían⁶⁷ diez libros mesurados y formales. **Curioso** contraste: poco después, a los **varapalos** sucedió un libro grave, de estudios retrospectivos: *El alma castellana*, bien acogido por la crítica seria. Y cuando suponíamos a Martínez Ruiz enfrascado en el estudio de los siglos XVII y XVIII, **surge** como novelista, publicando *La voluntad*⁶⁸.**

¶ 10 ¿Es una novela? No, en el sentido clásico del vocablo⁶⁹. **Pocos sucesos**. El héroe, Antonio Azorín, en quien **se revela** el autor, nos ofrece impresiones y pensamientos; reproduce admirablemente las peculiares sensaciones ()⁷⁰ **de una villa manchega**, Yecla; expone su criterio, se autodiseca de una manera implacable, declarándose **atacado de un padecimiento**⁷¹ **de la voluntad**. [¡A cuántos de esta generación oímos la misma queja⁷² melancólica!] *La voluntad*

⁶¹ Corrección en sobrescrito de una traducción a la letra tachada sin terminar: A las corrientes modernistas es[pañolas].

⁶² Una tercera elección para traducir **nier**, que se inserta al lado de una segunda elección tachada ilegible, corrección en sobrescrito de la primera tachada ¿desmentir/desestimar?

⁶³ Dos sílabas tachadas, posiblemente corrección de un error ortográfico (¿randi?).

⁶⁴ Frase tachada, comienzo de la traducción de **qui se rattache aujourd'hui si étroitement**, que se decide omitir en el acto de condensar el texto francés: **tarea hoy tan** [ilegible] **mente**.

⁶⁵ Corrección en sobrescrito de otra traducción fiel al francés que se tacha para suprimirla en la reducción al español: **y allí publicó una especie de**.

⁶⁶ Se corrige **este** > **esta** al traducir **feuilleton** (que sería **folletín**), sustituyendo **campana violenta**; en una revisión de la traducción, **campana** esta tachada y corregida en sobrescrito por **escaramuza**.

⁶⁷ Corrección en sobrescrito de una palabra tachada **unos**.

⁶⁸ En todas las referencias al título que siguen en el manuscrito, se escribe con mayúscula como en francés; en H, todas con minúscula.

⁶⁹ **De** > **del** al tachar **la pa** [labra], corregido en sobrescrito por **vocablo**.

⁷⁰ Palabra tachada **que**.

⁷¹ Corrección en sobrescrito de **una enfermedad**.

⁷² Corrección en sobrescrito de **confesión**.

la Volonté révèle **deux constatations: d'abord**[,](sic) **la sincérité** [qui fait de ce livre comme une confession] de [bon] **catholique** sachant mettre à nu son âme; **ensuite**, un talent plein de force, une intellectualité puissante, encore assombrie par les lectures **qu'il a dû surmonter pendant [600] que le temps marchait. On pourrait** soutenir que dans *la Volonté*, Martínez Ruiz **dévoile** trois fois plus de talent qu'il n'en faut pour être romancier; et cependant son roman est à l'instar de l'auteur **quelque chose d'inachevé, qui frustre l'attente** et, **qu'on** pourrait définir **en empruntant certaines phrases à l'ouvrage même:** « Il avait une grande intelligence, une originalité pittoresque, mais il lui manquait la continuité de l'effort. » **La volonté de faire un roman avec art est la seule lacune** dans ce livre des plus intéressants [comme document] pour connaître l'état intellectuel et moral de la nouvelle génération: **on y trouve** des pages **nombreuses** d'une sensibilité exquise.

muestra a cada capítulo: **primero**, la sinceridad de un católico que sabe desnudar su alma; **segundo**, un talento nervudo, una intelectualidad vigorosa, [que aún se busca senda,] y que ensombrecen ()⁷³ lecturas severas, [con algo de ascética aridez]. Podríamos afirmar que en *La voluntad*, Martínez Ruiz **ha**⁷⁴ **invertido** tres veces más talento del necesario para ser novelista, y, sin embargo, novela y autor **adolecen de algo que**⁷⁵ **paraliza su vuelo, que nos**⁷⁶ **deja como frustrados; podría definirlo con conceptos del mismo Martínez**⁷⁷ **Ruiz**. «Tenía gran entendimiento, originalidad pintoresca, pero faltábale la continuidad del esfuerzo.» **Intensidad en la labor artística es lo que falta** en un libro de los más interesantes para conocer el estado intelectual y moral de la nueva generación, **y en el cual abundan** páginas, [testimonio] de sensibilidad exquisita. [Algo análogo⁷⁸ podría decirse de *Antonio Azorín*, otra novela de Martínez Ruiz, acabada de publicar, y en la cual la manera especialísima del autor se afirma enérgicamente⁷⁹. Es un documento muy español, y aun diría que una [261] serie de documentos, de cuadritos ()⁸⁰ sorprendentes de realidad, pintados a menudas pinceladas, con prolijidad⁸¹ holandesa, con ()⁸² toques de ()⁸³ sentimiento y de percepción⁸⁴ nada común.]

⁷³ Frase tachada: **nubes de**.

⁷⁴ Corrección en sobrescrito de una sílaba **des** [¿vela?] < dévoile.

⁷⁵ Corrección en sobrescrito de **se presentan como en desazón**; a su vez se corrige **hay algo que** al tachar **les** y su continuación en el texto **corta**.

⁷⁶ Corrección en sobrescrito de **algo que nos**; queriendo suprimir **algo**, sólo habría sido necesario tachar esa palabra.

⁷⁷ Corrección en sobrescrito de **del mismo novelista** [Ruiz].

⁷⁸ Corrección en el acto: la primera sílaba **an** se escribe encima de **semej[ante]**.

⁷⁹ Corrección en sobrescrito; se tachan un punto final después de **afirma** y la que iba a ser palabra inicial de la siguiente oración: **Hoy**.

⁸⁰ Una primera sílaba tachada ¿**ex[traordinarios]**?

⁸¹ La conjunción y tachada.

⁸² Sílaba tachada ilegible.

⁸³ Las primeras dos sílabas de **sentimiento** (f. 10, 16-17) se tachan (l.16), con su corrección en sobrescrito (¿**análisis?**) también tachada; se restauran en el margen (l.17) para restituir **sentimiento**.

⁸⁴ Adición en sobrescrito.

¶11 Pio Baroja est Basque. Il a suivi à Valence les cours de la Faculté de Médecine et passé ses examens de doctorat à Madrid. Son premier volume est une série de contes intitulée: *Vies sombres*. La critique (sic) n'y prêta point attention, [**cas assez fréquent,**] parce que la critique en Espagne **se plaît à faire comme les sottés qui veillent sans allumer la lampe. Le début de Baroja méritait pourtant de ne pas passer inaperçu.** Même aujourd'hui, après avoir publié deux ou trois romans qui lui ont valu la notoriété [**et les éloges,**], je crois que Baroja ne fut jamais plus heureux comme création que dans **deux ou trois nouvelles** qui font partie des *Vies sombres* et **parmi lesquelles se détache** *la Guenon*, une perle. Le volume de Baroja **qui se lit le plus** a pour titre [**Aventures, inventions et mystifications de**] *Silvestre Paradoxe*, où l'auteur **trace les portraits [et croquis]** de la bohème de Madrid. Dans l'un des personnages [**du roman**] il s'est peint lui-même. La nouvelle génération, il ne faut pas l'oublier, **regrette le romantisme** et le premier dogme naturaliste qu'elle récuse, est l'impersonnalité avec l'impassibilité. [**Malheureusement dans leur angoisse, ces jeunes n'arrivent pas à sortir d'eux-mêmes.**] Baroja a publié jusqu'ici *Chemin de Perfection* (**qui a été très loué**) [,] (sic) *La maison d'Aizgoni* (sic), *Le majorat de Labraz*. Dans le *Chemin de Perfection* se rencontrent des paysages, des types, des intérieurs de la vieille Espagne castillane; aussi la jeunesse littéraire, en offrant un banquet à l'auteur, **choisit-elle pour restaurant une table d'hôte** classique de Madrid dont la clientèle, digne de la plume de Hurtado de Mendoza, **se compose** ordinairement de

¶ 11 Pío⁸⁵ Baroja es vasco⁸⁶. Asistió en Valencia⁸⁷ a las aulas de la Facultad de Medicina y se graduó⁸⁸ de doctor en Madrid. Su primer libro es una serie de cuentos titulado⁸⁹ *Vidas sombrías*. La crítica no paró mientes en él, porque la crítica en España suele llevar como las vírgenes necias,⁹⁰ la lámpara apagada. Era, no obstante⁹¹, un estreno digno de nota. Aun hoy, publicadas dos o tres novelas que le han valido notoriedad, pienso que Baroja no ha creado cosa mejor que algunos⁹² cuentos de *Vidas sombrías*, especialmente *La sima*, una⁹³ perla. El libro más comentado de Baroja es *Silvestre Paradox*, en⁹⁴ que el autor retrata a la bohemia de Madrid. En uno de los personajes se encarna a sí mismo. No hay que olvidar que la nueva generación tiene dejos románticos, y desacata⁹⁵ el precepto naturalista de la impersonalidad y la impassibilidad. Hasta el día, Baroja ha publicado *Camino de perfección*, muy⁹⁶ bien acogido del público; *La casa de Aizgorri*⁹⁷, *El mayorazgo de Labraz*. En *Camino de perfección* ()⁹⁸ abundan tipos, paisajes e interiores de la vieja España castellana, por lo cual la juventud literaria, al ofrecer al autor un banquete, lo preparó⁹⁹ en un¹⁰⁰ bodegón clásico de Madrid, cuya clientela, digna de la pluma de Hurtado de Mendoza, se recluta entre¹⁰¹

⁸⁵ La P inicial superpuesta corrige una B inicial [de Baroja].

⁸⁶ Con b inicial.

⁸⁷ Corrección en sobrescrito de Seguíó en Valen[cia] [Il a suivi à Valence].

⁸⁸ Corrección en sobrescrito de una palabra tachada e[¿xaminaba?].

⁸⁹ En el manuscrito, titulada concuerda con serie como en francés (intitulée).

⁹⁰ En el manuscrito la frase viene después de lámpara apagada; el texto de H. sigue el orden en R.

⁹¹ Corrección en sobrescrito de sin embargo.

⁹² Corrección en sobrescrito de en ciertos.

⁹³ Corrección en sobrescrito de que es, que restituye la concisión en francés.

⁹⁴ Corrección en sobrescrito que abrevia el título de se titula Aventuras, mistificaciones (a pour titre).

⁹⁵ Corrección en sobrescrito de que recusa (qu'elle récuse).

⁹⁶ Corrección concisa que se escribe encima de la palabra que de una primera versión tachada (que ha merecido elogios), traducción del paréntesis en francés (qui a été très loué); correcciones en sobrescrito del verbo (¿mereció?) y del sustantivo (ilegible) están también tachadas.

⁹⁷ La erre en la letra de EPB se interpreta mal como ene por el tipógrafo francés.

⁹⁸ Una primera tentativa abund está tachada antes de confirmar la elección del verbo.

⁹⁹ Corrección en sobrescrito de eligió para resto[rán] (choisit-elle pour restaurant).

¹⁰⁰ Corrección que se escribe encima de una al elegir en el acto una palabra más típica para traducir table d'hôte.

¹⁰¹ Corrección en sobrescrito de se compone (se compose).

muletiers, courriers et voituriers. *Chemin de Perfection* est un livre de choses vues, senties et observées, **mais l'observation y est atteinte de ce réalisme qui voit tout dans le [601] miroir romantique. On y sent palpiter « l'esprit ascétique des mystiques [et des artistes] castillans, [esprit d'anarchisme chrétien,] plein de superbe et d'humilité, d'austérité et de libertinage d'idées »**. Le héros de *Chemin de Perfection* est un étudiant en médecine qui déteste le naturel dans l'art et s'avoue dégénéré **en s'écriant: « Il y a un ressort qui se brise dans ma vie », et c'est là** sans doute l'auteur lui-même. Comme l'Antonio Azorin de *la Volonté*, le Fernand Osorio de *Chemin de Perfection* est un inquiet **qui cherche pour lui ce qui ne se trouve pas et qui**, au lieu d'entrer dans un couvent, se retire dans un mauvais village. Tous deux terminent leur odyssée en se mariant avec une campagnarde, mais avec cette différence que Azorin est un intellectuel, Osorio un sensuel. Une crise aiguë d'érotisme épuisant ses forces et **provoquant** des hallucinations mystiques, décide Osorio à entreprendre une série de **voyages**, style XVII^e siècle, une pérégrination dans l'Espagne traditionnelle jusqu'au recouvrement de l'équilibre de sa santé: **« Amour de la terre, [apparition] énergique du désir de possession, réintégration de [tous] les instincts naturels sauvages.»**

¶12 Chez Azorin, au contraire, c'est la destruction de la volonté qui le pousse à se rencogner, à épouser la **paysanne échevelée** qui le mène à coups de pied. Ces deux romans, *la Volonté* et *Chemin de Perfection*, malgré leur opposition apparente **[dans la manière de résoudre le problème]**, dénotent le même état psychique; je les classe **dans la même case, avec la même étiquette**. Ce sont des documents précis servant à fixer et définir l'état d'âme **des** intellectuels espagnols au commencement du XX^e siècle, après la honte et la douleur de nos désastres, dans l'incertitude de notre avenir. Il est inutile que Juan Valera **donne pour consigne** à la jeunesse de chanter des hymnes joyeux à la vie: on chante, on écrit ce que l'on porte dans la conscience.

arrieros, caleseros¹⁰² y cosarios. *Camino de perfección* es un libro de cosas vistas, sentidas y observadas, **pero en su realismo se envuelve**¹⁰³ **la tendencia neoromántica de toda la falanje. Palpita en él el ascetismo y el misticismo de Castilla, mezcla de altanería y humildad, de austeridad y de violencia.** El héroe de *Camino de perfección* es un estudiante de Medicina que detesta la naturalidad en el arte y se confiesa degenerado, **quejándose de que un resorte vital se le**¹⁰⁴ **ha roto.** Es, sin duda, el autor mismo. [262]

¶ 12 Como el Antonio Azorín de *La*¹⁰⁵ *voluntad*, el Fernando Osorio de *Camino de perfección* es un inquieto, **se busca a sí propio sufriendo**, y en vez de meterse fraile, se retira a un ()¹⁰⁶ villorio. Ambos terminan su odisea casándose con una ()¹⁰⁷ lugareña, pero se diferencian en que Azorín es un intelectual; Osorio un sensual. Aguda crisis de erotismo, agotándole, ()¹⁰⁸ **determinando** místicas alucinaciones, decide a Osorio a emprender una serie de correrías¹⁰⁹ a estilo del siglo XVII, una peregrinación por la España tradicional, hasta recobrar el equilibrio de la salud, **el amor a la tierra, el enérgico deseo de posesión, la reintegración de los instintos salvajes, naturales.** Azorín, al contrario, se retira y se casa con la **paleta**, que le domina a zapatazos, por aniquilamiento¹¹⁰ de la voluntad. No obstante su aparente oposición, estas dos novelas, *La voluntad* y *Camino de perfección*, delatan el mismo estado psíquico, y las clasifico **bajo el mismo letrero.** Son documentos exactos [**y útiles**] para fijar y definir el estado de alma de [**tantos**] intelectuales españoles al albor del siglo XX, después de la vergüenza y dolor de nuestros desastres, en la incertidumbre de nuestro porvenir. Es inútil que D.¹¹¹ Juan Valera ()¹¹² **invite** a la juventud a entonar alegres himnos a la vida: se escribe y se canta lo que se lleva en la conciencia.

¹⁰² Corrección en sobrescrito de cosarios; también se tacha y caleseros al decidir el cambio de orden.

¹⁰³ Se tacha ¿el/la? ¿esté[tica]/espe[jo]? (*miroir romantique*).

¹⁰⁴ Adición en sobrescrito al tachar en él y transferir el punto final después de roto.

¹⁰⁵ Se corrige en el acto la ele minúscula de del [¿libro?]¹⁰⁶ en la mayúscula del título.

¹⁰⁶ Sílabas tachadas **ma**[l] (*mauvais*).

¹⁰⁷ Una primera elección aldeana tachada.

¹⁰⁸ Una primera elección para traducir *provoquant*, que parece ser *producción* [*dole*], tachada.

¹⁰⁹ Corrección en sobrescrito de viajes (*voyages*).

¹¹⁰ Corrección en sobrescrito de destrucción (*destruction*).

¹¹¹ **don** en el manuscrito.

¹¹² Se tacha el comienzo de una traducción a la letra *dé para* (*donne pour*).

¶13 Triste pourtant jusqu'à la mort est l'héroïne équivoque de *Jardin de l'Amour*, seul roman que je connaisse de Llanas Aguilamedo (sic). Autre malade de la volonté, elle oscille entre la passion et le mysticisme, par neurasthénie, par soif de repos, par vague impatiente du suicide. Il est regrettable que Llanas Aguilamedo (sic), dont la plume paraît accablée de la même fatigue qui s'accuse chez son héroïne et aussi chez le héros du *Journal d'un malade* de Martinez Ruiz, n'ait pas approfondi le type qu'il a peint, **[et se soit abstenu de donner plus de développement à son étude,]** sans nous [602] révéler complètement la femme supérieure qu'il a esquissée. C'est la marque commune de **tous les nouveaux écrivains: leur conception est plus heureuse que la réalisation**, la vibration initiale de leur sensibilité est supérieure à **leur travail même**. Ils sont plus intellectuels qu'artistes.

¶14 Sauf que les descriptions de **la terre et de l'âme castillane** sont fidèles et intenses, chez Baroda (sic) et Martinez Ruiz, le sentiment régional se trouve mieux traduit chez le Galicien VALLE INCLAN, auteur de la *Sonate d'automne*. Cet écrivain a la *perception musicale* de certains aspects de la nature, d'une nature déterminée **qui est celle d'un pays et aussi de l'âme humaine, qui est celle de l'homme d'une région, tel qu'il est** conditionné par ce qui l'entoure. Il convient d'avertir que la Galice est un pays de montagnes, un pays de songes et de légendes, **de suggestion et de résonance**, de mystère et de mélancolie, **[un pays musical]** – tandis que la Castille est une terre de grands et clairs horizons, **un pays de plaines découvertes et découpées** – **[un pays pittoresque]**. **Les effets [vagues] et suggestifs de décadentisme délicat** qu'obtient parfois Valle Inclan ne répondent pas à la note poétique castillane: **il y a un aspect de la poésie [particulière] à la Galice qu'expriment les poètes du dialecte en s'inspirant du paysan, [qui ressemble beaucoup au**

¶13 Triste también hasta la muerte, es la equívoca heroína del *Jardín del amor*, única novela de Llanas Aguilaniedo que conozco. Enferma de la voluntad también, oscila entre la pasión y el misticismo, por neurastenia, ()¹¹³ por ansia de reposo, por vaga impaciencia del suicidio. Es de sentir que Llanas Aguilaniedo, cuya pluma parece abrumada del mismo cansancio que se advierte en su heroína y en el héroe del *Diario de un enfermo*, de Martínez Ruiz, no ahondase en el tipo que ()¹¹⁴ aboceta, y no nos revele por entero la mujer superior ()¹¹⁵ inducida a rasgos. Es signo común de **estos escritores de la nueva generación; conciben mejor que realizan**; la vibración inicial de su sensibilidad es [263] superior al¹¹⁶ esfuerzo. Son, más que artistas, intelectuales.

¶14 Aunque las descripciones de **tierras y almas castellanas** sean intensas y fieles en Baroja y Martínez Ruiz, el¹¹⁷ sentimiento regional lo¹¹⁸ expresa mejor [todavía] el gallego Valle Inclán, autor de *Sonata de otoño*. Este escritor tiene percepción musical de ciertos aspectos de la naturaleza, de una naturaleza dada, **que influye en los espíritus**, condicionados por cuanto les rodea. Conviene advertir que Galicia es tierra montañosa, tierra de leyendas y ensueños, **de misteriosas**¹¹⁹ **resonancias**, de misterio y melancolía; mientras Castilla es país de amplios y claros horizontes, **de llanuras** ()¹²⁰ [y sierras] **áridas, [de luz,] de líneas concretas. Los efectos de fino decadentismo, de sugestión honda**, que obtiene a veces Valle Inclán, no responden a la nota poética de Castilla. **En Galicia**¹²¹, **donde han abundado**¹²² **los poetas del dialecto, la poesía rimada ha expresado el**¹²³ **elemento rural, las costumbres y supersticiones aldeanas, mientras que los prosistas [(desde los tiempos del**

¹¹³ En una revisión de la traducción se tacha *fatiga*, (con *ansia de reposo* en aposición), introducción en el texto que debe considerarse redundante.

¹¹⁴ Palabra tachada ilegible, antes de elegir una traducción más fiel de *il a peint*. Se nota el cambio de tiempo al presente.

¹¹⁵ Se tacha **que induce**.

¹¹⁶ Corrección en el acto de *a su (leur)*, al tachar *su* y convertir *a* en *al*.

¹¹⁷ Corrección de un lapsus *le*.

¹¹⁸ Corrección en el acto sobrepuesta en *se (se trouve...chez)*, que convierte al autor en sujeto.

¹¹⁹ Corrección en sobrescrito de *sugestión* y (*de suggestion et résonance*); la adición de *ese* en el texto convierte *resonancia* en plural.

¹²⁰ Una primera sílaba tachada *des[¿cubiertas?]*, que parece el comienzo de traducir *découvertes*.

¹²¹ Corrección en sobrescrito de *Hay un aspecto (il y a un aspect)*.

¹²² Corrección en sobrescrito de *la poesía par[titular] (la poésie particulière)*.

¹²³ Corrección en sobrescrito de *enseñado lo rural*.

***moujik* russe;] la prose [et le roman, – mon roman, pourrais-je dire –] s’inspirent d’un autre aspect, des vieilles résidences semi-féodales, [des **Pazos**,] de l’aristocratie déchue, [qui vit pauvre et altière dans ses halots,] pleins de nostalgie et de souvenirs. **C’est à ce genre qu’appartient** la *Sonate d’Automne* de Valle Inclán et le sentiment rural [profond] fait le charme de son conte *Malpocado* [couronné au concours du *Libéral*]. [Sans exagération de modernisme, avec simplicité et fidélité d’expression, ce conte] reflète [en peu de lignes] l’âme obscure et opprimée de la terre.**

¶15 J’ai consacré une certaine place à ces écrivains, parce qu’ils représentent les tendances nouvelles de littérature. Je serai plus sobre dans la suite de ce [rapide] résumé. **Il y manquera beaucoup de noms et quant à ceux qu’il serait injuste d’omettre systématiquement, je regrette de ne pouvoir, faute de place, leur consacrer une étude moins sommaire.**

romanticismo)] **hemos**¹²⁴ sentido la belleza del **feudalismo persistente**¹²⁵ en la aristocracia decaída, [**la más ilustre de España quizás**¹²⁶], en las viejas residencias¹²⁷ nobiliarias, llenas de nostalgia y de recuerdos. [()¹²⁸ La poética de Valle Inclán **tiene tres**¹²⁹ manantiales: naturaleza, alma rural y, sobre todo, alma aristocrática, **tal cual**¹³⁰ la **condiciona**¹³¹ **el solar**¹³², lejos de las transacciones y la nivelación de las grandes ciudades.] **La magia**¹³³ del pasado transpira en *Sonata de otoño*, y el sentimiento rural en el cuento *Malpocado*¹³⁴, que traduce el alma oscura y oprimida de la tierra. [*Sonata de estío nos transporta a Méjico, pero siempre el* ()¹³⁵ **héroe** ()¹³⁶ **es el caballero** ()¹³⁷ **de antigua sangre azul, en quien la raza infiltró la pasión y la altivez.**]

¶15 He consagrado espacio a estos escritores, porque representan las nuevas tendencias de la literatura. Seré más concisa en lo que falta de mi resumen. Así y **todo** incurriré en involuntarias omisiones, y **lamen**-[264] **taré**¹³⁸ **no poder extender los límites de este sucinto estudio.**

¹²⁴ Corrección en sobrescrito de han.

¹²⁵ Corrección en sobrescrito de elemento (por ser una repetición); la segunda elección **feudalismo** también se tacha para repetirse en la fórmula definitiva.

¹²⁶ Adición que se inserta en sobrescrito a final de línea (f.16, 6) en una revisión de la traducción.

¹²⁷ Corrección en sobrescrito (traducción exacta de **résidences**); se tacha la primera sílaba del adjetivo que iba a seguir: ar[**ristocráticas**].

¹²⁸ Se tacha Mezcla; se tacha también una corrección en sobrescrito ¿Las? [¿**manantiales**?].

¹²⁹ Corrección en sobrescrito de **se nos pre**[¿senta?].

¹³⁰ Corrección en sobrescrito de unas primeras tentativas tachadas: **de** y **alimentad**[as]; una segunda tentativa en sobrescrito también tachada es ilegible.

¹³¹ Corrección en sobrescrito de **forman**; **condicionan** se corrige a su vez (a superpuesta en **an**) con la elección de un sujeto en singular.

¹³² Corrección en sobrescrito de **el** [palabra tachada ilegible].

¹³³ Corrección en sobrescrito de **El encanto** (**le charme**).

¹³⁴ La eme inicial se corrige de minúscula en mayúscula.

¹³⁵ Palabra con mayúscula tachada: **Héroe**.

¹³⁶ Palabras tachadas **es el** que se deciden restaurar en el texto.

¹³⁷ El adjetivo **antiguo** tachado.

¹³⁸ Corrección en sobrescrito de una palabra tachada ilegible.

¶ 16 MAURICIO LOPEZ ROBERTS est un auteur de contes et un **nouvelliste**. [Dans le roman de longue haleine, il n'a pas encore essayé ses forces.] Son recueil de **nouvelles**: *Las de Garcia Triz* révèle [603] une personnalité. Lopez Roberts croit qu'avec ce qu'il y a de plus banal et de plus courant on peut faire un roman, car il y a en tout un intérêt humain; il est attiré par les existences modestes, les personnages [**insignifiants**] chez qui rien n'est en relief. Quand ce vériste s'évade de l'humble réalité, [**de la photographie bourgeoise,**] son imagination plastique et brillante prend sa revanche, et nous raconte les splendeurs de Belkis, reine de Saba, et le drame de la sanglante [**et biblique**] Jahel.

¶ 17 L'**érotisme** (sic) a, dans la littérature espagnole contemporaine, pour représentant, le MARQUIS DE **VILLA SINDA**, fils du célèbre **écrivain** Juan Valera et qui a surpris les secrets de style de son père. Le marquis de Villa Sinda a résidé en Chine comme diplomate, et son séjour [**en Extrême-Orient**] a coïncidé avec la période agitée de l'insurrection des Boxers et avec l'intervention étrangère. Ces circonstances nous ont valu, outre un récit de voyages **très ravissant**, *Ombres chinoises*, les **quatre nouvelles qu'il vient de publier sous le titre de** *Visto y Soñado* (Choses vues et rêvées). Les *choses vues* sont [**de beaucoup**] supérieures aux *rêvées*, **je ne puis m'empêcher de l'avouer** au jeune marquis. [**De ses quatre nouvelles,**] *Yoshi Sau* (sic) la

¶ 16 Mauricio López Roberts es cuentista y **autor de novelas cortas**¹³⁹[:**ahora acaba de publicar una más extensa, El porvenir de Paco Tudela**¹⁴⁰]. Su colección de **narraciones**: *Las de García Triz*, revela una personalidad. Cree López Roberts que con lo más vulgar y sencillo puede hacerse una novela, pues en todo existe ()¹⁴¹ interés humano; le atraen las vidas modestas, los personajes sin aparente relieve. [**En El porvenir de Paco Tudela, el héroe cae desde**¹⁴² **las cimas de la aspiración ambiciosa al arte, al poder**¹⁴³ **y a la gloria, a**¹⁴⁴ **la planicie de la modestia, a una**¹⁴⁵ **dicha vulgar y oscura, en brazos de una esposa igual a casi todas las esposas de todos los mortales**¹⁴⁶.] Cuando este verista se evade de la humilde realidad, su imaginación brillante y plástica se desquita, y nos refiere los esplendores de Belkis, reina de Saba, o el drama de la sanguinaria ()¹⁴⁷ Jahel.

¶ 17 El **exotismo**¹⁴⁸ está representado en la literatura española contemporánea por el marqués de **Villasinda**, hijo del célebre **novelista Valera**, y **que**¹⁴⁹ ha sorprendido los procedimientos del estilo de su padre. El marqués de Villasinda ha residido en China con puesto diplomático, y su residencia coincidió con el agitado período de la insurrección de los Boxers y la intervención extranjera. **A tales**¹⁵⁰ circunstancias debemos, amén de **un**¹⁵¹ **lindo** relato de viajes, *Sombras chinescas*, las cuatro **novelas cortas que contiene** *Visto y soñado*. Lo *visto* es superior a lo *soñado*, ()¹⁵² **se lo declaro** al joven marqués: prefiero y alabo **Yosh-San**¹⁵³ *la musmé* y *El hijo*

¹³⁹ breves en el manuscrito.

¹⁴⁰ Adición en sobrescrito.

¹⁴¹ El artículo indefinido **un** (**un intérêt**) tachado.

¹⁴² Corrección en sobrescrito de **de**.

¹⁴³ Adición en sobrescrito.

¹⁴⁴ Corrección en sobrescrito de **en**.

¹⁴⁵ Corrección en sobrescrito de **realidad de**; la **u** de **una** está superpuesta en **de** en el texto.

¹⁴⁶ Una adición en sobrescrito al revisar la traducción.

¹⁴⁷ En el manuscrito se traduce el francés: y **bíblica** (et **biblique**).

¹⁴⁸ La letra de EPB bien podría confundir el tipógrafo francés que interpretó **érotisme** en el manuscrito francés.

¹⁴⁹ Corrección en sobrescrito de **que h[a]** (**qui a**).

¹⁵⁰ Corrección que se escribe superpuesta en **Las cuales**.

¹⁵¹ Corrección superpuesta en **una**.

¹⁵² Se tacha así **me** [verbo ilegible].

¹⁵³ **Yoshi San** en el manuscrito; el tipógrafo francés leyó **Yoshi Sau**.

mousmé et le *Fils du Banian*, où **jaillit [la vérité, mais]** une vérité asiatique, froide et cruelle, sont ce que je préfère et loue **[tout particulièrement]**. Le marquis n'est pas un disciple de Loti. Il **[ne se donne pas tout entier,]** ne s'assimile pas au pays qu'il décrit. Son école est bien plus celle de Prosper Mérimée: une sécheresse élégante, ironique, caractérise son exotisme. Je note, en passant, **qu'en Espagne où les lettres sont subjuguées par la lecture des auteurs français, allemands, et norvégiens**, il n'y a guère de livres de voyages; l'exotisme est un fruit des plus rares.

¶ 18 FELIPE TRIGO, l'auteur des *Ingénues* et de la *Soif d'aimer*, s'est fait rapidement une réputation. Médecin militaire, devenu invalide à la suite de blessures de **sabre** reçues dans la guerre des Philippines, il s'est retiré à Mérida sur les confins de l'Espagne et du Portugal pour satisfaire à son désir d'écrire des romans **de longue haleine [et copieux]**. **[C'est le seul]**, parmi les nouveaux romanciers, qui se plonge dans **[l'étude et]** l'analyse de la passion. Il représente l'érotisme à la manière de ses maîtres, Prévost, Louys, d'Annunzio,(sic) C'est une âme inquiète, avec des aspirations mystiques latentes sous la sensualité; ses sensations **incendient sa prière**; sa tristesse est de celles qui, **selon le Latin**, est la résultante de la voluptuosité; **[604] mais elle ne manifeste point la fatigue, l'incurable pessimisme d'un Martinez Ruiz**; si la foi avait pu avoir un écho dans **son esprit formé par le catholicisme, où la notion spiritualiste éveille encore la conscience du péché**, nous aurions en Trigo **un [grand]** repent et l'**[austère]** ascète que l'on peut retrouver facilement dans tout **[vrai]** Espagnol. Je ne puis ici parler avec éloge du style de Felipe Trigo, qui vient de m'écrire que**[, sous ce rapport,]** je suis son seul **maître**. Une revue parisienne, en faisant mention de Felipe Trigo, parle de sa *fougue*. C'est, en effet, sa qualité fondamentale, que le brio, – cette impétuosité – **qui se rencontre chez un bien petit nombre d'écrivains**.

del baniano, en que **luce** una verdad asiática, cruel y fría. No es el marqués un discípulo de Loti. No se asimila al país que describe. Su escuela es más bien la de Próspero Mérimée: una sequedad elegante e irónica caracteriza¹⁵⁴ su exotismo. Noto, entre paréntesis, **que a pesar de la influencia en España ejercida por autores extranjeros**, aquí no [265] abundan los ()¹⁵⁵ viajeros literarios, y el exotismo es fruta rara.

¶ 18 Felipe Trigo, el autor de *Las ingénuas* y *La sed de amar*, se ha formado rápidamente una reputación. Médico militar, inválido por heridas de **machete** en la guerra de Filipinas, se ha retirado a Mérida, en los confines de España y Portugal, para satisfacer su deseo de ()¹⁵⁶ escribir novelas de gran extensión. **El y Wenceslao Retana son los únicos**¹⁵⁷, entre los nuevos novelistas, que se consagran al análisis pasional. Representa el erotismo a la manera de sus maestros Prevost, Louys y d'Annunzio. Es un alma ()¹⁵⁸ agitada, con aspiraciones místicas latentes bajo la sensualidad; sus sensaciones **se imponen a su espiritualismo pesimista**, y su tristeza, **como dijo el poeta latino**, es la que sigue a la voluptuosidad. **Hay, sin embargo, en Trigo más ()¹⁵⁹ ánimos**¹⁶⁰ **que en Martínez Ruiz y sus congéneres**; si la fe pudiese retoñar en su alma, **que es en el fondo un alma de católico, torturada por la noción del pecado**, tendríamos en Trigo el arrepentido y el asceta fácil de descubrir en todo español. No me resuelvo a ensalzar las cualidades del estilo de Felipe Trigo, porque me escribe que soy su único **modelo**. Una revista parisiense, hablando de Felipe Trigo, encarece su *furia*. En efecto, su ()¹⁶¹ característica es el brío, la impetuosidad, **hoy poco frecuente, [dado]**¹⁶² **el desaliento de la generación nueva**].

¹⁵⁴ Se corrige la zeta para que no haya confusión en el editar.

¹⁵⁵ Se tacha la primera tentativa ilegible.

¹⁵⁶ Palabra tachada ¿dar?

¹⁵⁷ Corrección en sobrescrito de *Es el único*.

¹⁵⁸ Se tacha *inque[ta]* (*inquiète*).

¹⁵⁹ Sílabas tachadas.

¹⁶⁰ La primera sílaba se cambia de *as* en *án*

¹⁶¹ Se tacha *cuali[dad]* (*qualité fondamentale*).

¹⁶² Corrección en sobrescrito de *con*.

¶ 19 Ce ne sont pas non plus des auteurs morts et épuisés, ces deux frères africains des Canaries, LUIS et AGUSTIN MILLARES CUBAS. Ils collaborent en union étroite comme les Goncourt, mais il ne font pas de la littérature une profession; **[leur maison de commerce,]** leurs affaires les absorbent; ils se distraient à écrire des romans, des **récits, [des dialogues,] [dans l'isolement et] dans la vie ensommeillée des îles paradisiaques [et fortunées]** oubliées de la métropole. Il y a très peu de temps, **[la revue madrilène]** *La Lectura*, a donné des deux frères **[canariens]**, un poème dialogué. **[Jusqu'alors,]** personne ne les connaissait à Madrid, **et cependant, ils comptent déjà à leur actif** une demi-douzaine de romans de grande beauté comme *Notre-Dame* (Nuestra Señora), et **dans ces divers volumes,** ils ont reproduit les types, les moeurs, la langue, **la physionomie spéciale** de leur terre natale. Au début, ils paraissaient relever de l'école de Galdos; je les crois aujourd'hui plus influencés par les courants allemands qui se révèlent dans **[leurs tentatives intéressantes et pleines d'émotion qu'ils ont intitulées]** *Teatrillo* **[et qui sont des petits poèmes dramatiques non destinés à la représentation].**

¶ 19 Tampoco son autores cansados ni agotados los dos hermanos africanos, de Canarias, Luis y Agustín Millares Cubas. Colaboran estrechamente unidos como los Goncourt, pero no son literatos profesionales: sus negocios les roban tiempo, y a ratos perdidos escriben novelas, **narraciones, entre la calma durmiente del paraíso de Canarias¹⁶³, [tan] olvidado [¡ay!¹⁶⁴ de la metrópoli**. No ha mucho, *La Lectura insertaba*¹⁶⁵ un poema dialogado de los hermanos Millares. [**Casi**] nadie les conocía en Madrid, **a pesar de haber publicado** media docena de hermosas novelas, como *Nuestra Se-[266]ñora*, y reproducir **en ellas** tipos, costumbres, modismos y **paisajes** de su tierra natal. Al ()¹⁶⁶ principio parecían afiliados a la escuela de Galdós; hoy les creo más influídos por las corrientes alemanas, que se revelan en su *Teatrillo*, [**del cual hablaré en otra parte**].

¶ 20 [He nombrado a Retana. Su única novela, por ahora, *La tristeza errante*, le ha ganado un puesto discutido y un público interesado y numeroso. Retana estudia la pasión, **pero es a la vez**¹⁶⁷ un satírico despiadado de las costumbres de la alta sociedad, **que describe**¹⁶⁸ reunida en una estación balnearia. El cuadro es **sombrío**¹⁶⁹, tal **vez**¹⁷⁰ exageradamente, y hay en su libro, amén de mucho talento, algo de violento y amargo que fuerza la atención y no permite que pasen inadvertidos, en esta época de excesiva producción novelesca, ni el autor ni la obra.]

¹⁶³ Corrección en sobrescrito de una primera versión tachada **de las islas canarias**, con la sustitución **afortunadas** (**des íles...fortunées**) tachada en sobrescrito debajo de la versión definitiva.

¹⁶⁴ Adición en sobrescrito en el manuscrito al revisar el texto.

¹⁶⁵ Corrección en sobrescrito de **pub[licaba]**.

¹⁶⁶ Palabra tachada **¿pronto?**.

¹⁶⁷ Corrección en sobrescrito de **y es mezcla a la**.

¹⁶⁸ Adición en H que no sale en el manuscrito.

¹⁶⁹ La primera sílaba corrige **¿pes[imista]?**

¹⁷⁰ Se aclara la letra de la zeta.

¶20 Les peintres de la vie élégante[, **du high-life,**] sont deux jeunes qui connaissent bien le terrain, parce qu'ils fréquentent [**l'un et l'autre**] la société. Cette condition indispensable avait été jusqu'ici négligée [**et les auteurs ne décrivaient que de mémoire le milieu où ils plaçaient leur intrigue**]. ALPHONSE DANVILA, qui a publié *Lully Arzovia* (sic) et *La conquête de l'élégance*, est un érudit; on lui doit des études historiques où ses qualités de romancier [**lui ont permis de déployer une grâce peu accoutumée à nos historiens**]. [**Les deux romans de Danvila sont empreints d'ironie et de satire [de ce qui [605] s'appelle la bonne société]: Lully Arzovia nous montre l'impossibilité de l'idéal, [les désillusions, les égoïsmes,**] les bassesses cachées sous l'enveloppe dorée ; la *Conquête de l'élégance* **est une étude de** cette curieuse maladie **pas entièrement nouvelle, [à la vérité,**] mais aujourd'hui épidémique, le « snobisme », le désir ardent de pénétrer [**par tous les moyens**] et à tout prix dans les cercles qui donnent le ton. **Danvila n'est pas un satirique indigné, mais au contraire un fin sceptique;** il [**ne tonne pas, mais**] sourit presque. Il paraît d'âge mûr sans l'être; **il cultive précieusement la philosophie désenchantée de l'expérience.** Il lui manque la corde vibrante du sentiment; sa fantaisie est dominée par la raison; [**par contre,**] il excelle en discrétion, en acuité, [**en persévérance,**] en ingéniosité. Je ne sache pas d'écrivain qui ait mieux dirigé avec méthode et profit ses facultés.

¶21 ANTONIO DE HOYOS Y VIVENT est très jeune et appartient à la fleur de l'aristocratie. Il vient de débiter avec un joli roman: *Question d'ambiance* **et il est plus sévère que Danvila. Il se passe** des choses bien laides et bien crues dans les salons **où nous conduit Hoyos.** A son avis, la vertu et l'honneur existent dans l'aristocratie mais seulement dans celle qui a conservé ses traditions, qui habite ses antiques demeures féodales, et qui garde comme or en barre la notion de sa dignité. A la cour, elle s'abâtardit: *Question d'ambiance!* A mon sens, il conviendrait de distinguer entre l'aristocratie de **race** et la société élégante qui sont, en Espagne [**du moins,**] loin d'être la même chose. Cette distinction expliquerait des diatribes comme **celles**

¶21 Los pintores de la vida elegante son dos jóvenes que conocen bien el terreno, pues frecuentan la sociedad, condición indispensable, y hasta la fecha descuidada. Alfonso Danvila, que ha publicado *Lully Arjona*¹⁷¹, *La*¹⁷² *conquista de la elegancia [y Odio]*, es un erudito, y *realiza*¹⁷³ estudios históricos ()¹⁷⁴ que, *merced a sus dotes*¹⁷⁵ de novelista, [**sabe hacer amenos y picantes**¹⁷⁶]. **Danvila maneja la**¹⁷⁷ **ironía y la sátira; en Lully Arjona nos enseña que** el ideal es inaccesible, y que bajo la corteza dorada se oculta la miseria moral; *La conquista de la elegancia estudia* una curiosa enfermedad **ya antigua**, pero hoy epidémica, el *esnobismo*, el afán de meterse a toda costa en los círculos del gran tono. **La sátira de Danvila no es indignada, sino escéptica**; casi sonrío. Danvila parece, sin serlo, un hombre ya maduro y **desengañado; diríase que ha pasado por él la experiencia**. Carece de las vibraciones del sentimiento; su fantasía está dominada por la razón; descuella por la discreción, la agudeza, el ingenio. No conozco escritor que **[en menos tiempo]** haya *dirigido*¹⁷⁸ con más método y provecho sus facultades. [267]

¶22 Antonio de Hoyos y Vinent, muy joven, pertenece al alta aristocracia [**por su nacimiento**]. Se ha estrenado con una linda novela: *Cuestión de ambiente*. **Más severo que Danvila, refiere** cosas muy crudas y muy fuertes **de los salones [y de los interiores smart]**. En su opinión, hay virtud y honra en la aristocracia, pero solamente en la que ha conservado sus tradiciones, que sigue residiendo en sus casas solariegas, y guarda como oro en paño la conciencia de su dignidad. En la corte se bastardea: ¡*cuestión de ambiente!* – A mi parecer, conviene distinguir entre la aristocracia de **sangre**¹⁷⁹ y la sociedad elegante, que en España distan mucho de ser la misma cosa. Esta distinción,

¹⁷¹ Con el punto sobre la ene y la confusión de la jota y la zeta en la letra de EPB, se explica el error del tipógrafo francés (*Arsovia*).

¹⁷² Corrección superpuesta en Od[io].

¹⁷³ La primera sílaba *re* superpuesta corrige *se* (*on*).

¹⁷⁴ Frase tachada ¿*en lo[s]?*;/¿*con lo?*, seguida por una palabra tachada ¿*en?*

¹⁷⁵ Corrección en sobrescrito. Parece haber comenzado a traducir *ses qualités* por *sus* o *las cuali[dades]* que se cambia en medio camino por *dotes*; las tentativas se tachan al encontrar la solución definitiva.

¹⁷⁶ Corrección en sobrescrito de *le permiten introducir una amenidad aquí poco frecuente* (*lui ont permis de déployer une grâce peu accoutumée*).

¹⁷⁷ Continuación sobrescrita encima de las palabras tachadas de la oración previa. Se tacha el verbo *es* después de *Danvila* en lo que iba a ser una definición del autor como en el francés.

¹⁷⁸ Corrección en sobrescrito de *aprov[echado]*.

¹⁷⁹ Corrección en sobrescrito de *raza* (*race*).

d'Antonio de Hoyos où il y a un fond de vérité [**malgré le grossissement**].

¶22 Au milieu de **tant de pessimisme si noir, [de tant de tristesses, de découragements, d'angoisses, de névrose,]** je ne vois qu'**une seule figure de romancier gai et souriant, c'est celle d'un prêtre de Séville, JUAN MUNOZ Y PAVON,** l'auteur de *Paco Gorigora*(sic), *Justa y Rufina, le Bon Pain*, etc. Les romans de Muñoz Pavon qui ont leur entrée libre au foyer [**de la famille,**] attestent une verve comique, abondante et **heureuse;** il y a [**de l'à-propos, du sel,**] de l'observation, toujours juste, des moindres ridicules, des prétentions, des travers de l'humanité et spécialement de la femme. Si Muñoz Pavon ne portait pas la soutane, il ferait peut-être des saynètes; des comédies **avec un grand succès de rire bonasse** sans aigreur. Muñoz Pavon est réaliste mais [**son réalisme fait abstraction de vilénies**]. [606] Sa plume, **retenue sans doute par le costume sacerdotal,** ne scrute pas les âmes; [**la crudité et**] la misanthropie **du réalisme trop sincère** lui répugnent. Muñoz Pavon ne [**me**] paraît pas avoir subi l'influence des auteurs étrangers; il procède de l'optimisme patriarcal de Fernan Caballero et de Pereda, les [**deux**] modèles **que se proposent toujours en Espagne les romanciers qui tiennent à ne pas faire encourir à leur volume les méfiances du confesseur et de la famille,** [car le Père jésuite Coloma, auteur de *Bagatelles (Pequeñeces)*, n'a pas eu de disciple et sa maxime empruntée à saint François de Sales, qu'il en est des romans comme des champignons dont le meilleur ne vaut rien, exprime le jugement le plus fréquent des classes espagnoles où le roman pourrait compter des lecteurs. Il y a contre le roman des préventions qui ne disparaîtront pas de sitôt.]

[**que merece hacerse y**¹⁸⁰ **arrojaría bastante luz sobre la constitución social**], podría explicar diatribas como la de Antonio de Hoyos, en que ()¹⁸¹ hay un fondo de verdad [**dentro de la nota pesimista**].

¶23 En medio de **tantas negruras** sólo hallo un novelista alegre y risueño: **es** un presbítero de Sevilla, Juan Muñoz y Pavón(sic)¹⁸², autor de *Paco Góngora*¹⁸³, *Justa y Rufina*, *El buen paño*, etc. Las novelas de este autor entran libremente en el hogar, y rebosan *vis* cómica, **fácil** y abundante. Revelan observación exacta de las ridiculeces **menudas**¹⁸⁴, de las pretensiones y manías de la humanidad, en especial de la mujer[, **en pueblos pequeños, con pretensiones reducidas**]. Si Muñoz Pavón no vistiese sotana, haría sainetes y comedias [**en el género de los Quinteros,**] y **lograría**¹⁸⁵ entretener sin acritud. Muñoz Pavón es realista, pero su pluma, [**menos resuelta que la del P. Coloma**], no escruta las almas hasta su sombrío fondo; la misantropía, **fruto**¹⁸⁶ **de la excesiva sinceridad**, le repugna. No parece Muñoz Pavón haber sufrido influencia de autores extranjeros, sino la del optimismo patriarcal de ()¹⁸⁷ Fernán Caballero y Pereda, ()¹⁸⁸ **modelos habituales de los novelistas para la familia**.

¶24 [Un estreno **muy**¹⁸⁹ **recomendable es el del cuentista Melchor Almagro. Otro que**¹⁹⁰ **busca asuntos en las**¹⁹¹ **altas [268] ()**¹⁹² **costumbres, en ()**¹⁹³ **el gran mundo. Almagro es al mismo tiempo soñador y maligno**¹⁹⁴: **muchas veces araña y algunas desuella. Cuando domine la factura, podrá desarrollar plenamente sus**¹⁹⁵ **facultades nada vulgares de fantasía y sentimiento.**]

¹⁸⁰ Adición en sobrescrito.

¹⁸¹ Se tacha a pesar de la, comienzo de una traducción a la letra de *malgré le grossissement*.

¹⁸² El apellido suele ortografiarse Pabón.

¹⁸³ En la letra de EPB el acento de la o se escribe sobre la ene y explica la equivocación del tipógrafo francés (*Gorigora*).

¹⁸⁴ **pequeñas** en el manuscrito.

¹⁸⁵ Corrección en sobrescrito de **con gran éxito** (*avec un grand succès*).

¹⁸⁶ Adición en sobrescrito.

¹⁸⁷ Se tacha Pereda, nombrado primero.

¹⁸⁸ Se tacha los dos (*les deux*).

¹⁸⁹ Adición en sobrescrito.

¹⁹⁰ Corrección en sobrescrito de **También éste**.

¹⁹¹ Adición en sobrescrito.

¹⁹² Sílabas tachadas *¿es[feras]?*.

¹⁹³ Se tacha **la alta** [*sociedad*].

¹⁹⁴ Corrección en sobrescrito de una palabra tachada ilegible.

¹⁹⁵ Adición en sobrescrito.

¶23 La fatalité, la perception du tragique dans la réalité **vulgaire, se rencontrent** chez une femme écrivain qui commence à être connue et qui se cache sous le pseudonyme masculin de VICTOR CATALA. J'ignore son vrai nom, mais ses **nouvelles**, écrites en catalan, révèlent une vigueur peu commune d'observation et d'expression. La critique s'est montrée à son égard aussi acrimonieuse qu'elle l'est d'ordinaire envers les femmes quand leur oeuvre n'a pas la débilité **que l'on suppose toujours au sexe**. Par contre, le public a reconnu qu'il y a dans le petit volume, *Drames ruraux*, (illustré par l'auteur) quelque chose de plus qu'une promesse. **Le livre a**, en guise d'introduction, **une sorte d'envoi** ironique à la « demoiselle de la ville, languide et gracile, aux mains nacrées, aux lèvres tristes », **avec « la prière que s'il lui tombe entre les mains, elle le laisse sans le lire »**. C'est l'oeuvre d'un pèlerin de la terre âpre, qui fouille avec le bout de son bourdon [quand il regarde à terre] et ramasse des fleurs des champs. **Au milieu d'une population de villageois et de gens humbles, il arrive ce que nous raconte Victor Catala**, et quelques-unes de ces **histoires**, par exemple celle qui est intitulée *La Vella*, causent une [forte et] profonde impression.

¶24 Parmi **les conteurs et auteurs de nouvelles en Espagne, un rang important et très signalé** vient d'être conquis par une femme de lettres déjà connue et admirée comme critique: BLANCA DE RIOS DE LAMPERES(sic). Ses travaux d'érudition sur l'ancien théâtre espagnol, la légende de don Juan Tenorio et la vie et **les oeuvres** de Tirso de Molina, **sont de ceux [qui honorerait les hommes les [607] plus doctes et]** qui supposent chez une femme, outre le talent, [beaucoup de bon goût,] une rare fermeté de volonté et une culture [d'esprit] extraordinaire. Dans ses **nouvelles** et dans ses contes, Blanca de los Rios a fait preuve d'imagination, de tendresse, de délicatesse, de force, jointes à un style naturel et élégant. Je citerai parmi ses contes [en tout premier lieu,] *La ronderia*(sic), pleine de couleur [du midi], comme une page de Mérimée.

¶25 [**El sentido de**] **la**¹⁹⁶ fatalidad, la percepción de lo trágico en la realidad **más humilde, las encontramos** en una escritora que empieza a ser conocida, y se oculta bajo el pseudónimo **masculino**¹⁹⁷ de Víctor Catalá. Ignoro su verdadero nombre, pero sus **novelas cortas**, escritas en catalán, revelan un vigor nada común de observación y expresión. La crítica ha sido con esta escritora tan acerba [**y puntillosa**] como acostumbra al tratarse de mujeres que escriben sin **revelar**¹⁹⁸ la debilidad **del sexo**. El público, en cambio, ha visto en el tomito de *Dramas rurales* (ilustrado por la [**misma**] autora) algo más que una promesa. A guisa de introducción, **Dramas rurales** empieza con **un** *envío* irónico a «la señorita urbana, lánguida y grácil, de manos de nácar y marchitos labios», **rogándola que cierre el libro sin leerlo**. Es obra de un peregrino de la tierra áspera, que con la contera del bordón araña la tierra y recoge las flores silvestres. **El**¹⁹⁹ **estudio de la vida dramática aldeana es** ()²⁰⁰ **muy real**, y algunas de las **narraciones** –por ejemplo, *La vella*– causan honda impresión.

¶26 Entre los **narradores**²⁰¹ **españoles** acaba de ganarse puesto de honor una literata ya **respetada**²⁰² y admirada por su labor crítica: Blanca de los Ríos Lampérez²⁰³. **En una mujer, sus**²⁰⁴ estudios eruditos sobre el antiguo teatro español, la leyenda de Don Juan Tenorio y la vida y **teatro** de Tirso de Molina, **habían**²⁰⁵ **patentizado**, además del talento, ()²⁰⁶ rara firmeza de voluntad y **adquisición** de cultura extraordinaria. En sus **novelitas** y cuentos, Blanca de los Ríos luce imaginación, ternura, delicadeza y fuerza, unidas a un estilo elegante y natural. Entre sus cuentos citaré *La rondeña*²⁰⁷, llena de colorido, como una página de Mérimée. [269]

¹⁹⁶ Adición en sobrescrito con el artículo inicial **La** tachado en el texto.

¹⁹⁷ Adición en el margen.

¹⁹⁸ En el manuscrito se tacha **revelar** para suprimir la repetición del verbo, restaurada en H; la corrección en sobrescrito **denotar**.

¹⁹⁹ El se superpone en **La**.

²⁰⁰ Sílabas tachadas **sin**[¿cera?].

²⁰¹ Corrección en sobrescrito de **cuentistas**.

²⁰² Corrección en sobrescrito de **conocida** (**connue**).

²⁰³ El tipógrafo francés interpretó la zeta en la letra de EBP como una ese con cola.

²⁰⁴ Adición en sobrescrito, con la corrección de **Sus**, palabra tachada en el texto.

²⁰⁵ La primera sílaba corrige superpuesta **dem**[¿uestran?]

²⁰⁶ Adición en sobrescrito y **la labor**, frase tachada en la revisión del texto.

²⁰⁷ El tipógrafo francés interpretó **ñ** como **ri**.

¶ 25 Je ne puis que mentionner, sans entrer dans l'analyse de leurs livres, des auteurs de contes et de romans **qui se sont déjà assuré l'estime du public**: MARTINEZ SIERRA, qui a publié *Pâques Fleuries*; HERACLIO PEREZ PLACER qui vit malheureusement si loin du mouvement littéraire; [ANTONIO GOYA;] le charmant et délicat JULIO PELLICER [qui décrit à son tour la terre andalouse si souvent décrite]; ANTONIO ZOZAYA, qui possède de réelles qualités de romancier; EDUARDO ZAMACOIS, LUIS LOPEZ ALLUÉ, peintre consciencieux des moeurs de petites localités ; GOMILA, SANCHEZ RUIZ, [EMILIO] RANCÈS; une pléiade [dont je ne cite que ceux que j'ai sous les yeux et] sur qui l'on peut fonder des espérances.

¶ 26 Si de cette fertilité et de cette récolte abondante, nous voulions déduire des lois générales, – ce qui seul importe à la critique, – nous pourrions affirmer qu'en Espagne, il y a diminution de ces grands écrivains qui ouvrent un sillon et **impriment une direction**; mais, qu'en revanche, il y a augmentation de bons auteurs, dignes de remarque et d'éloges, et que leur nombre est assez grand pour répondre aux exigences d'un public désireux de lire, lequel par malheur n'existe pas. [Mais,] ajoutons que la génération nouvelle est, dans son ensemble, supérieure à ce qu'elle a produit jusqu'ici; que son découragement est en grande partie dû à l'état social et intellectuel du **pays**; [enfin,] que la rareté du roman de longue haleine et l'incroyable diffusion et abondance du conte doivent s'attribuer avant tout à la paresse des lecteurs habitués à la portion congrue par la presse quotidienne. [608]

EMILIA PARDO-BAZAN.

¶ 27 [**Por no extenderme más,**]²⁰⁸ sólo puedo mencionar, sin analizar sus libros, a novelistas y cuentistas **recientes**: Martínez Sierra²⁰⁹, que ha publicado *Pascua Florida*; Heraclio Pérez Placer, por desgracia alejado del movimiento literario; ()²¹⁰ el atractivo y delicado Julio Pellicer; Antonio Zozaya, **que tanto promete**; Eduardo Zamacois²¹¹; Luis López Allué, concienzudo retratista de las costumbres de pequeñas localidades; Gomila, Sánchez Ruiz, Rancés..., una pléyade en que pueden fundarse esperanzas[, **aunque algunos ya se han alejado del**²¹² camino literario].

¶ 28 Si [**del hecho**] de²¹³ esta fértil cosecha quisiésemos sacar [**conclusiones,**] leyes generales –lo único que importa a la crítica– podríamos afirmar que en España hay disminución de esos²¹⁴ grandes escritores que abren surco y **forman escuela**; pero, en cambio²¹⁵, hay acrecentamiento de autores buenos, dignos de nota y alabanza, y que numéricamente²¹⁶ bastarían a satisfacer las exigencias de un público ansioso de lectura –que por desgracia no existe.– Añadiremos que la nueva generación es, en conjunto, superior a lo que hasta el día ha producido; que su desaliento se explica en gran parte por el estado social e intelectual de la **patria**; y que la escasez de la novela larga y la increíble difusión del cuento, se deben a la pereza de los lectores, satisfechos con la ración diaria del periódico. [**Para lo que el público les anima**²¹⁷ y **atiende, es asombroso que estos autores no**²¹⁸ arrojen la pluma de novelistas y²¹⁹, **perdida la fe, se entreguen sólo al periodismo.**]

²⁰⁸ Adición en sobrescrito sin coma y con el cambio de mayúscula en minúscula en el texto de **Sólo**.

²⁰⁹ Corrección en sobrescrito de ¿**que ofrecen?**, con el cambio de coma en dos puntos en el texto.

²¹⁰ Se tacha el nombre de **Antonio González**.

²¹¹ Una coma en el manuscrito como en R; en H se reserva la coma para la lista de los sin primer nombre del etcétera.

²¹² Hay una variante en el manuscrito: **aunque no todos prosigan por el** [camino literario].

²¹³ Adición en sobrescrito.

²¹⁴ Corrección (**ces**) en sobrescrito de los.

²¹⁵ Corrección en sobrescrito de **desquite (en revanche)**.

²¹⁶ Corrección en sobrescrito de **por su número (leur nombre)**.

²¹⁷ Corrección en sobrescrito de **alienta**.

²¹⁸ Corrección en sobrescrito de **lo que estos autores hacen?**.

²¹⁹ Corrección en sobrescrito con una coma después de **novelistas**.

1
La nueva generación de novelistas y cuentistas
en España.

No importan los años que cuenten los escritores de
que hablare en esta lección. Haglo muy mozo; pero, y a
en la plenitud de la vida. Es lo nuevo de su literatu-
ra lo que para mí constituye su juventud, y lo reciente
de su tema, sea en algunos apenas alboros, lo que
justifica su inclusión en el catálogo. Debo advertir
a mis lectores franceses que en España el calificativo
de jóven suele aplicarse a los autores con escasa exactitud.
Se les llama jóvenes o porque Fosberg no han granjeado
fama, o por ~~su~~ pararles la indulgencia del público.
¡Ay de los jóvenes eternos! Son los eternos fracasados.

No Fosberg por norma ni la juventud
física, ni la reciente aparición de una obra
celebrada, — y me consío a los escritores que, en la

2/
novela o en el cuento, se hayan dado a conocer con
fajosamente de unos cuantos años atrás. Además sus nin-
gueros de ellos se ha impuesto completamente, obteniendo
celebridad amplia y ruidosa. Hay entonces del tiempo en
que los horilla y los facula fuleney se ganaban en una
hora los entorcedos, y también de aquella locada pernina
de la Restauración, cuando una novela algo apoturcada
había famoso a un novelista. Hay la posturación se comu-
nicia a todo y es difícil salir de la penumbra. Entre
literatos se regulan con encamis o con valla (es lo mismo)
corta nombres; pero el público no lo aprende. ¿Será
que la nueva generación valga menos, intrínsecamente,
que sus predecesoras?

Por mi parte, diría que los nuevos escritores
en son superiores a los antiguos ni en talento ni en
sensibilidad. Acaso tienen hasta percepción más fina
de las relaciones y significación de cuanto los rodea.

9/

castellana, bien acogido por la crítica seria. Y cuando
superamos a Martiney Ruiz enfascado en el estudio de
los siglos XVII y XVIII, surge como novelista publicando La vo-
luntad.

¿Es una novela? No, en el sentido clásico del ^{novelo} ~~novelo~~.
Pocos sucesos. El hero, Antonio Agorín, en quien se revela
el autor, no ofrece impresiones y pensamientos; es un dual
admirablemente las peculiaridades sensaciones ~~de~~ de una villa
spanchega, Gecala; expresa su criterio, se autodioca de
una manera implacable, declarándose atacado de ~~un~~
~~padecimiento~~ / del la voluntad. ; a cuanto de esta pervasión
simis la misma ~~forma~~ ^{gesta} melancólica! La voluntad muestra
a cada capítulo, primero, la sinceridad de un católico
que sabe desmenuar su alma; segundo, un talento nervudo,
una intelectualidad enojosa, que aun se busca serba, y que
ensombrecen ~~las~~ lecturas severas, con algo de acerbis
aridos. Podríamos afirmar que en La voluntad, Martiney

10

Ruiz ~~ha~~ invertido tres veces más talento del necesario pa-
ra ser novelista, y sin embargo, novela, y autor ^{adocen} ~~adocen~~
~~de algo, que~~ ~~el~~ paraliza su vuelo, ~~ya~~ ^{que no} ~~deja~~ como
frustrador; podrá definirlo un concepto ~~del mismo Martiney~~ ^{del mismo Martiney} Ruiz.
"Tiene gran entendimiento, originalidad sentimentosa, pero
fallábale la intensidad del esfuerzo." Intendencia en
la labor artística es la que falta en un libro de los más
interesantes para conocer el estado intelectual y moral
de la nueva generación, y en el cual abundan púgi-
nos, testimonios de sensibilidad coginita. Algo ~~así~~ ^{así}
podría decirse de Antonio Agorín, otra novela de Martiney
Ruiz, acabada de publicarse, y en la cual la manera
especialísima del autor se afirma ^{especialmente} ~~es~~ en documento
muy español, y aun diría que una serie de documentos, de
cuadros ~~representación~~ de calidad, pintados a manitas
dibujadas, con profusidad ~~holandesa~~ ^{holandesa}, con ~~los~~ ^{los} ~~que~~
^{de pervasión} ~~sentimiento~~ (nada común).

Pis Barga es bardo. ~~Asistió~~ ¹¹ en Valencia a
las aulas de la Facultad de medicina, de ~~estudios~~ de
doctor en Madrid. Su primer libro es una serie de cuentos
titulada Vidas romanas. La crítica no pasó ^{inerte} en
él, porque la crítica en España suele llevar la temperatura
cogida, como las vesperecías por ~~no obstante~~ ^{no obstante} un estereotipo
dego de nota. Con los publicados de o' tus novelas por
le han valido reconocimiento, pero no fue Barga se ha creado
cota mejor que ~~algunos~~ ^{algunos} cuentos de Vidas romanas, especialmente
La serpiente, ~~una~~ ^{una} perla. El libro más comentado de
Barga ~~es~~ ^{es} El misterio Parador ^o en ~~el~~ ^{el} autor volvió
ta al la bohemia de Madrid. En uno de los capítulos de
cuarenta a la misma hoy se olvidar que la nueva generación
tiene de romanticos, y ~~de~~ ^{desarrolla} el precepto na
turalista de la impersonalidad y la impassibilidad. Hasta
el día, Barga ha publicado Camino de perfección, ~~que~~ ^{que}
~~ha~~ ^{ha} bien recibido del público, la casa de

12
Argemir, El viaje a Labrag, la Camino de perfección
~~de~~ abundar tipos, parajes e intenciones de la vida española
castellana, por lo cual la presencia literaria, al ofrecer
al autor un banquete, ~~de~~ ^{de} le propone, en esta condición
clásica de Madrid, cuya chispa, dirige a la pluma
de Burdeos de Mendoza, ~~de~~ ^{de} recluta entre caleros
~~de~~ ^{de} alveros, y cosarios. Camino de perfección es un libro
de cosas reales, sentidas y obrevoladas, pero en su realismo
se encuentra ~~de~~ ^{de} la tendencia neorromántica de toda
la falange. Palpita en él el ascetismo y el misticismo
de Castilla, mezcla de altanería y humildad, de aus
teridad y de violencia. El honor de Camino de perfección
es un estudioso de medicina que detesta la naturalidad
en el arte y se compia degenerado, buscando de que un
resorte vital en la arte. ~~de~~ ^{de} es sin duda el autor
mismo.

~~aboceta~~, y no un nivel por entero lo mejor superior
~~indica~~ indicada a rasgos. Lo mejor común de estos escritores
de la nueva generación: comiten mejor sus realidades, la cri-
bración inicial de su sensibilidad es superior al ~~de~~ esfuerzo.
Luz, más por artistas, intelectuales.

Aunque las descripciones de Terios y almas castellanas
sean intensas y hielas en Barga y Martiney Ruiz, el sentimiento
regional lo expresa mejor Toland al gallego Valle Inclán,
antes de Sonata de otoño. Este escritor tiene preocupaciones mundicia
de ciertos aspectos de la naturaleza, de una naturaleza dada, sea
influye en los espíritus, condicionado por cuanto lo rodea. Con
viento adventivo por falacia es tierra montañesa, tierra de
leyendas y ensueños, de ~~mitos~~ ^{mitologías} y resonancias, de misterio
y melancolía, mientras Castilla es país de amplios y claros
horizontes, de llanuras ~~de~~ y tierras áridas, de luz, - de líneas
concretas. Lo escrito se hizo accentedísimo, de sugestión

horas, que obtiene a Valle Inclán, un momento a la res-
ta poética de Castilla. ~~La Galicia, según con abundancia~~
lo escrito del dialecto, la poesía rimada ha ~~de~~ ^{expresado el}
elemento rural, las costumbres y supersticiones aldeanas, muestra
una ~~poética~~ (desde lo tiempo del romanticismo) ~~sentido~~ ^{sentido} las
balzas del ~~sentido~~ ^{fundamental persistente} ~~en la abstracción medieval~~ ^(concretas de la vida rural)
en las vigas ~~sentido~~ ^{sentido} ~~de~~ ^{de} ~~sentido~~ ^{de} ~~sentido~~ ^{de} ~~sentido~~ ^{de}
de ~~sentido~~ ^{de} ~~sentido~~ ^{de} ~~sentido~~ ^{de} ~~sentido~~ ^{de} ~~sentido~~ ^{de}
manantiales: naturaleza, alma rural, y sobre todo alma ~~sentido~~ ^{sentido}
~~de~~ ^{de} ~~sentido~~ ^{de} ~~sentido~~ ^{de} ~~sentido~~ ^{de} ~~sentido~~ ^{de}
cruce y la melancolía de las grandes ciudades. ~~de~~ ^{de} ~~sentido~~ ^{de}
pasado transpira en Sonata de otoño, y el sentimiento rural en
el cuento ~~sentido~~ ^{de} ~~sentido~~ ^{de} ~~sentido~~ ^{de} ~~sentido~~ ^{de} ~~sentido~~ ^{de}
de la tierra. Sonata de otoño no transporta al ~~sentido~~ ^{de} ~~sentido~~ ^{de}
el ~~sentido~~ ^{de} ~~sentido~~ ^{de} ~~sentido~~ ^{de} ~~sentido~~ ^{de} ~~sentido~~ ^{de}
que, en sus la raza ~~sentido~~ ^{de} ~~sentido~~ ^{de} ~~sentido~~ ^{de} ~~sentido~~ ^{de} ~~sentido~~ ^{de}

19

mas breví la de Polanco (Bermúdez); una segunda elegante a
inicia covadonga su estrofas. Solo, entre presenten, sea
apar de la influencia en lyaña escrita por dentro se
trazga, aqui no abundan los ~~erigis~~ erigis literarios,
y el ecletismo se presta rara.

Felice Trope, el autor de Las Ingenuas y Las
Sed de amar, se ha formado rápidamente una reputación.
Hérois militer, invalido por heridas se machete en la guerra
de Filipinas, se ha retirado a Mérida, en los confines de
España y Portugal, para ^{el y Monseñor Retama son los autores,} escribir
brevi novelas de gran extensión ~~larga~~, entre los
suos revolutas, sea se consagra al análisis pasional.
Representa el ecletismo a la manera de sus maestros
Bovet, Lugo y d'Annunzio. Es un alma ~~trazgado~~ trazgado, con
aspiraciones místicas latentes bajo la sensualidad; sus sensacio
nes se erigen a su espiritualismo personal, y su trabajo,

20

como dijo el poeta latino, es la que sigue a la voluptuosa
sidad. Hoy sin embargo en Trope mas ~~se abisma~~ se abisma que en Martini,
Bij y sus compañeros; se la se puede retomar en su alma, que
es en el fondo un alma de católico, torturada por la no-
ción del pecado, tendríamos en Trope el desputado y el arata
fante de descubrir entodo español. No me recuerdo a en el
zar las cualidades del título de Felice Trope, porque me
escribe que soy su único modelo. Una revista pensativa,
hablando de Felice Trope, encarece su furia. Su apelo se
~~casuística~~ casuística se el bris, la impetuosidad, hoy
pero frecuente, ^{dato} / el desarrollo de la poesía nueva.

Tampoco son autores causados ni apostados los dos
hermanos africanos, de Canarias, Luis y Apuntón Millares
Cubas. Celebran estrechamente unida como los forerros,
pero no son literatos profesionales: sus negocios les roban
tiempo, y a ratos pueden escribir novelas, narraciones

menos sencilla que la del Padre Coloma, no escucha las almas
 hasta su sombra fondo; la misantropía, ^{triste} de la existencia (en
 cordada le repugna lo parece Monty Parnon haber sufrido en
 flujos de auto extranjero, más la del optimismo victoriano
 del de ~~Padre~~ Teresa Catalana y Pardo, ~~los~~ modelos habitua-
 les de los novelistas para la familia:
 Un ~~estudio~~ ^{mejor} ~~recomendable~~ es el del cuentista Halchort
 Alvego. ~~El~~ ^{este} ~~tema~~ busca asuntos en ~~los~~ ^{los} ~~contos~~
 tres, en ~~los~~ ^{en} el gran mundo. Alvego es al mismo tiempo
 soñador y ~~maligno~~ ^{maligno}; muestra veces avana y algunas de
 de ella. Cuando domina la factura, podrá ser sencilla
 plenamente ^{su} ~~fluente~~ nada vulgar de tantana y con
~~firmemente~~ ^{el} ~~confío~~ ^{de la}
 fatalidad, la persecución de los trágicos en la
 realidad más humilde, las aventuras en una esenta
 ra por espiga a' ser conocida y se vuela ~~por~~ el ~~presidio~~
~~sublime~~ de Victor Catala. Igualmente un verdadero nombre, pero su ~~uso~~

velas cortas, escrita en catalan, revelan un tipo de
 común de observación y expresión. La crítica ha sido con
 esta crítica tan acerta y puntillera como acertada al
 tratar de mirar sea escriben sin ~~de~~ ^{de} ~~de~~ ^{de} ~~de~~
 del sexo. El público, en cambio, lo vive en el tono de
 Drama rural (identidad por la misma obra) algo más
 por una prosa. A su vez de interés, Drama rural en
 pieza con un ensayo inmis a' la escritura urbana, la guerra
 y Brasil, de mano de nacer y maravillosos labio "aparece
 por sobre el libro del lecho. La obra de un proyecto de
 la tierra avara, que con la vida del botón avana
 la tierra y recoge la flora silvestre. El estudio de la
 vida dramática alcano es en un real, y algunas de las
 narraciones - por espectro, la valla - canon honda insomnio.
 Entre los narradores españoles avaba de separar
 punto de honor una literata y a rescata admira por
 su labor crítica: Blanca de la Pin de Harvey. En una supis, 2017

27

tardes envidiosas sobre el antiguo teatro español, la leyenda de
 don Juan Tenorio y la vida y teatro de ~~Tirso de Molina~~
~~habrían~~ ~~reelaborado~~, además del talento, ~~una~~ ~~firmeza~~ ~~de~~
 voluntad y adjuvicio de cultura extravagante. En sus noveli-
 tas y cuentos, olusca de la vida luce inspiración, ternura, deli-
 cado y suaga, unida a un estilo elegante y natural.
 Entre sus cuentos citase la vovereta, llena de espíritu, como
 una página de Bocaccio.
 Por no extenderse más,
 todo esto merecerá, sin analizar sus libros, al menos
 una y cuantas reseñas; ~~de~~ ^{de} ~~las~~ ~~que~~ ~~se~~ ~~ha~~ ~~publicado~~
Parma Florida; Heraclio Pery Plaza, gran degustador crítico
 de del movimiento literario; ~~de~~ ~~los~~ ~~que~~ ~~se~~ ~~ha~~ ~~publicado~~
 y delicias de Juli Pellisier; Antonio Riquelme, un tanto por
 nada; Enrique Ramo, Enrique Allier, con sus otros
 libros de las costumbres de un pueblo de la alta montaña; José, Juan
de los Rios, Ramón... una pléyade en las que se funden las
 secciones, surge en toda su fuerza por el camino literario.

28

septiembre de 1914

Si esta postal merece ser considerada como conclusión, léase
 general - la única que invita a la crítica - a los señores que
 van en la lectura los disminuyen de los ^{los} grandes escritores que
 abren surcos y forman escuelas, pero en ^{camino} ~~el~~ ~~camino~~ ~~de~~ ~~los~~ ~~que~~ ~~se~~ ~~ha~~ ~~publicado~~
 de autores breves, dignos de nota y alabanza, y que ~~son~~ ~~de~~ ~~los~~ ~~que~~ ~~se~~ ~~ha~~ ~~publicado~~
~~bastaría~~ ~~a~~ ~~satis~~ ~~facer~~ ~~la~~ ~~esperanza~~ ~~de~~ ~~un~~ ~~publico~~
 amante de la lectura - ya por desgracia no existe. Conociendo que
 la nueva generación es, en conjunto, superior a la que hasta el
 día ha producido; en sus dualidades se explica en gran par-
 te por el estado social e intelectual de la patria; y que
 la escasez de la novela larga y la inabarcable extensión del
 cuento se debe a la escasez de los lectores tal vez incluso con
 la misma escasez del pensador. Para lo que el público lee
~~mucho~~ ~~y~~ ~~adivina~~, se asombró ~~de~~ ~~los~~ ~~que~~ ~~se~~ ~~ha~~ ~~publicado~~ ~~en~~ ~~esta~~ ~~época~~ ~~de~~ ~~los~~ ~~que~~ ~~se~~ ~~ha~~ ~~publicado~~
 sea ~~novelista~~, ~~y~~ ~~de~~ ~~los~~ ~~que~~ ~~se~~ ~~ha~~ ~~publicado~~ ~~en~~ ~~esta~~ ~~época~~ ~~de~~ ~~los~~ ~~que~~ ~~se~~ ~~ha~~ ~~publicado~~

Emilia Pardo Bazán

Emilia Pardo Bazán. "La nueva generación de novelistas y cuentistas en España".
 Fondo Emilia Pardo Bazán. Arquivo da Real Academia Galega.

Un cuento de Pardo Bazán olvidado, el *pendant* de “Travesura pontificia”: “Travesura regia”, o cómo se gemina un cuento

Cristina Patiño Eirín

(UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA)

RESUMEN

El cuento “Travesura regia” de Pardo Bazán, que los lectores contemporáneos de la autora conocieron en páginas ilustradas por Sileno y en el formato de una revista elegante, ha permanecido olvidado entre los papeles de la autora y sólo accesible hasta ahora a quienes se han acercado al Archivo de la Real Academia Galega, que lo custodia. Este trabajo edita el texto de este cuento, perteneciente a la fase final de la obra pardobazániana, al tiempo que plantea algunas de las posibles circunstancias de su redacción en paralelo con el sí conocido “Travesura pontificia”.

PALABRAS CLAVE: Pardo Bazán, cuento no registrado, siglo XX, “Travesura regia”, “Travesura pontificia”.

ABSTRACT

The story entitled “Royal Mischief”, known by the author’s contemporary readers through the pages illustrated by Sileno, in the format of an elegant periodical, has been cast into oblivion amid the author’s papers, being accessible only to those who have visited the Archives of the Real Academia Galega. The present article edits the text of this story which belongs to the final stage of Pardo Bazán’s work, while suggesting some of the possible circumstances of its writing in a parallel way with the well-known “Papal Mischief”.

KEY WORDS: Pardo Bazán, not registered story, 20th century, “Royal Mischief”, “Papal Mischief”.

Un par de travesuras de Pardo Bazán, –permítasenos la licencia de llamarlas así por lo que luego se verá–, que ella adjetivó respectivamente *pontificia* y *regia*, formaron en su día un díptico de cuentos –“La risa es la razón, la risa es el alma”, aseveraba dando el tono el primero, de ambientación vaticana– que los lectores contemporáneos de la autora pudieron apreciar en su justa medida ya entrado el siglo XX. Transcurridos probablemente más de cien años desde la fecha en que dicha doble travesura rojinegra se hizo efectiva en las páginas de sendas revistas, no carece de sentido rescatar la segunda de las travesuras, habida cuenta de que nunca fue recogida por la autora en sus libros de cuentos, a diferencia de la primera y matricial, la pontificia, ni que sepamos reimpressa en otro formato, pero sí ha quedado testimonialmente presente en su archivo personal (ARAG: 262/58), adonde hubo de llegar por intercesión de la propia autora o de algún allegado que guardó a buen recaudo las hojas de la revista que contenían el relato.

Es lástima que esa mano propicia no anotara al mismo tiempo, como a veces hacía doña Emilia, el título de la publicación periódica de donde lo extraía mutilando así el número. Ni la página precedente ni la posterior, también sin numeración, nos dan otras señales que la presencia de la firma de Rodolfo Gil, polígrafo cordobés que colaboró en revistas y periódicos de su tiempo como *ABC*, entre otros, y de una nota cómica firmada por Manchón que incide en la tesitura del humor y las sales que parecen presidir la publicación, o al menos estas pocas páginas.

No es tarea fácililiar este relato de Emilia Pardo Bazán a ninguna de las múltiples cabeceras conocidas que fueron depósito de los textos de ficción breve de la autora de *La dama joven*. Si analizamos con detenimiento los parámetros de que son testimonio las dos hojas conservadas, veremos que la estructura de la página, la cuidada tipografía, el diseño, –y especialmente la doble columna–, la calidad del papel y los dibujos avalarían su pertenencia a las páginas de una revista como *Alrededor del Mundo* o como, sobre todo, *Blanco y Negro*, descartadas con anterioridad muchas otras publicaciones tras una intensa y, hemos de consignarlo ya, infructuosa búsqueda. Debiera ser de cronología posterior a 1907, por no colaborar *Sileno* –Pedro Antonio de Villahermosa y Borao (1869-1945), célebre en *Gedeón*, “es el hombre que sonrío”, dice de él José Francés al publicarse un álbum de sus caricaturas (*La Esfera*, 14-IX-1918), ilustrador del cuento por partida doble– durante el lustro anterior a ese año en esta publicación y por ser a todas luces presumible, dada la confesada distancia que en su aparición entabla con respecto a “Travesura pontificia”, de 1890 (*La España Moderna*, marzo, pp. 5-13; en 1891, *Cuentos*

escogidos, abriendo la colección; en 1899, en *Cuentos sacro-profanos*), y, a mayor abundamiento, por el carácter condesil de la firma. Ciertamente, nos hallamos ante un relato de su ciclo *de senectute*, si es dable la expresión para aludir al período en que doña Emilia, cumplidos ya los tramos de su plenitud vital e intelectual, acaso también literaria, completa su *Opera Omnia* con retazos que va trasegando a las secciones de cuentos de revistas de aquilatada presencia y notorio empaque tipográfico, vertiente ésta que no obsta para que la autora de *Allende la verdad* prodigue también su contribución literaria allí donde las colecciones populares –que nacen, conviene recordarlo, a partir de 1907– solicitan de los autores consagrados, y en trance ya de ceder la antorcha literaria, un cuento o una novela corta.

Pertenece sin duda a la primera vertiente –la del lujo del papel *couché*, el formato generoso y el notorio complemento que la ilustración de un dibujante ya famoso confieren, circunstancia esta última que faltaba en el cuento pontificio– el que aquí nos ocupa como objeto de rescate editorial, “Travesura regia”. La presentación de “Travesura regia” responde a ojos vista a la de las obras de autores que se han ganado el privilegio de ocupar dos páginas, dispuestas en espejo y completas, de una publicación de lujo, visible también en los dos dibujos que acompañan el cuento y que de entrada prenden la atención de cualquier lector o lectora que entonces hojease la revista con ánimo de entretener una tarde de asueto antes de acudir al teatro o a la ópera. Antes que el título, que sigue al primer dibujo y que, pese al relieve de sus letras capitales, deviene subsidiario, es el poderoso atractivo de la imagen, tan ancha como las dos columnas en que se reparte el texto y además expandida sin marco que la separe de la letra, lo que atrae la pupila del lector curioso, de la lectora ociosa.

Los dibujos, firmados de manera ostensible por Sileno –y este marchamo de autor, con su peculiar relieve, que fue cambiando, precede, lo mismo que su trabajo, al contacto con el texto– relegan, dentro del espacio que la página gestiona verticalmente con el auxilio de los tonos gradativos de blancos, grises y negros, la otra firma que aquí comparece y que pese a rubricar más de dos tercios del espacio disponible, tarda en hacerse patente. Lo hace finalmente con la rotundidad del título real –¿de concesión reciente, si pensamos en una datación posterior a 1908?– y de la marca ya registrada que se da toda en letras mayúsculas: LA CONDESA DE PARDO BAZÁN. En ese entorno, sería difícil escamotearle protagonismo y, sin embargo, éste queda algo mermado con la mención, que se reitera ahora entre paréntesis y cierra el cuento antes del adorno filomodernista que ocupa el colofón, de un “Dibujos de Sileno”.

Las características tipográficas –la letra, los márgenes, los espacios en blanco, la doble columna, la ausencia de corondel y de página enmarcada...– responden en gran medida a las que la revista ilustrada *Blanco y Negro* se esmeró en cultivar, con algunas variaciones, desde finales del siglo XIX en adelante. Es lástima que no podamos acreditarlo fehacientemente y ello pese a un exhaustivo rastreo de la publicación. De él se desprende la gran proximidad de “Travesura regia” a los modos de gestión de la página y tipográficos del año 1914, en particular la ausencia de corondeles –que se retoman en años sucesivos y aparecían también en los inmediatamente anteriores–, amén de darse también los demás requisitos de “Travesura regia”: colaboración de Sileno, doble columna, lujoso papel, páginas no enmarcadas, colofones vegetales, en fin. Y, sin embargo, aun contando con que el estallido de la Gran Guerra aquel año hacía poco oportuno un relato risueño como el presente, ni siquiera en los primeros meses el semanario incluyó el cuento en cuestión. Acaso quepa aventurar que formase parte de algún número extraordinario o suplemento, y no compilado por cierto en las colecciones de *Blanco y Negro* a que hemos tenido acceso. O bien que se encuentre en alguna otra revista que ahora no podemos determinar, ni siquiera con la inestimable ayuda de Jesús Rubio y Cecilio Alonso.

Nos hallamos ante un cuento que no es sólo un cuento, o una travesura; es también una estampa que desglosa icónica y verbalmente en dos secuencias una fábula que anticipamos en los perfiles de un niño-adolescente que pasa de largo ante varios lienzos de soberbia prestancia nobiliaria y seguido de una dama de porte señorial pero que, a diferencia del joven, de rasgos y atuendo áulicos, reviste en su estatura y en las facciones de su rostro el porte de una estantigua algo caricatural, pese al tul del tocado, la cola del vestido, la banda honorífica que lo enaltece, y las consabidas perlas. Similar asimetría se da en la segunda viñeta, también bajo el signo dinámico de un trayecto, aunque invierta ahora la dirección y sea el muchacho el que sigue con la mirada, ya no con el cuerpo que deja de pedalear montado en la bicicleta, a la dama a la sazón encorvada y desprovista de la altivez gestual del primer escaque. El lector no podrá evitar sumergirse en lo que sólo la palabra escrita puede desvelar y que, siendo avezado en la materia, tal vez intuya o anticipe vagamente. En cualquier caso, el paratexto del título pierde fuerza sorpresiva o capacidad sugestiva siendo como es ancilar de la imagen e incluso redundante en cierto sentido: es claro el tono humorístico en el dibujo –explícito en la voz ‘travesura’–, del mismo modo que las puñetas rematadas en puntillas de encaje con que se viste el niño, en el primer dibujo,

o la pechera de marinerito propia de los vástagos de familias acomodadas, amén de la balaustrada palaciega, del segundo, hacen superfetatorio el adjetivo ‘regio’ y amplifican hasta las dos primeras décadas del siglo XX la posibilidad de ubicación diacrónica. El oxímoron del título –ya que se trata de una unión de semas inesperadamente contradictoria: ¿cómo se compadece lo propio de un rey con la conducta traviesa?– se daba ya, por adelantado, en el texto visual.

El cuento propiamente dicho nos es transferido con otra mediación, ésta de carácter verbal o discursivo, porque lejos de llegar a nosotros por la vía de la habitual tercera persona (“Érase una vez...”) irrumpe de la mano de una primera ostentosa en el primer posesivo (“mi cuento”) y en la idea de que postula como probable que los lectores de “Travesura regia” han de recordar su antecedente expreso: “Travesura pontificia”. Por muy aficionado que fuese el lector de una revista como ésta, destinada sin duda a proporcionar solaz a las clases medias altas, es poco verosímil que recordase aquel otro cuento, máxime si como era el caso proliferaban los relatos en las publicaciones periódicas y los géneros breves disfrutaban especialmente de favorable acogida. ¿Qué autor podía exigir o esperar esa buena memoria de sus fieles lectores teniendo en cuenta, además, que “Travesura pontificia” había sido publicado “muchos años hace”?

Sólo en el caso de un cuento que hubiese concitado especial aplauso, o causado singular asombro o incluso escándalo, se podía tal vez suponer que se hubiese mantenido en el recuerdo colectivo a lo largo de los años. Tratándose de un cuento coleccionado en volumen exento, en varias oportunidades, indicio claro del aprecio que le merecía a su autora, su vigencia podía ser mayor, pero no asegurada. El arranque de “Travesura regia” descansa en dos basamentos que sólo un hábil escritor de cuentos puede haber echado: el primero, la aparente soberbia primopersonal –sutil reclamo lector que tal vez el cuento engastado desmienta, cualquier lector/a querría saberlo–; el segundo, el guiño que representa ir al final y leer el nombre de quien lo firma. El pórtico nos invita a entrar en el juego, el pacto autorial no esconde cartas en la manga: se trata de un cuento para reír, cualquier despropósito viene bien, de chispeante diálogo. No es crónica como “Lo que me contó un abate”, anécdotas en sarta bajo el paraguas de la presunta desmemoria, como hizo Galdós en la sección así intitulada de sus *Memorias de un desmemoriado* evocando también travesuras pontificias.

Únicamente aquel lector que haya reprimido su impulso de leer la firma de “Travesura regia”, dispondrá no obstante del mayor capital humorístico e

interpretativo porque el arranque del cuento utiliza la baza pedagógica de manera exhibicionista como si se tratase de explicitar lo evidente buscando una moraleja que sólo tácitamente puede ser admisible. A menos que el cuento presente lo fuese para niños, como el infante de mirada inocente dibujado por el humorista gráfico Sileno, niños que aprenderán algo sin sentirlo... Que la severidad de los mayores puede no serlo tanto o no es siempre posible, incluso para el más ceñudo. El cuento apela –no olvidemos su primigenia condición de tejido que envuelve– a cierto nivel infantil decodificador, a un estrato lúdico de la conciencia lectora.

Un cuento para ser leído en familia. Los pequeños de la casa empezarían prescindiendo de los dos primeros párrafos autoriales –y harían bien–, los adultos no evitarían esa transacción seguros de vencer el reto. Todos los lectores quedarían persuadidos de algo que sin duda pudo aprender la autora de “El Príncipe Amado”: que hay cuentos para todos, que el cuento puede constituir un instrumento de pedagogía si subvierte la doctrina al uso, la rutinaria manera de aprender punitivamente, y deja al lector el margen de decidir desde el asombro de lo que no es, desde luego, políticamente correcto.

El cuento se vale de estrategias de repetición anafórica que lo asimilan al relato tradicional y muestra muchos de los mecanismos hipnóticos a él adscritos en la fluencia de la oralidad, como el polisíndeton, los símiles nítidos, la ausencia de nombres propios fuera de la entidad que personifican y categorizan –el Niño o el Nene, la Camarera mayor, la Marquesa, el Profesor–, los registros coloquiales (“allí existía embuchado”; “la había hecho pupa”), los persistentes diminutivos, la falta de un preciso cronotopo que aisle o acote impidiendo el fluir del relato que discurre sin tiempo ni espacio marcados, la ausencia de claves, las exclamaciones, los puntos suspensivos, las expresiones de leve espíritu denigratorio –por proferidas por labios infantiles (“bruja de los demonios”) y subsumidas en el estilo indirecto libre–, la indeterminación nominal y espacio-temporal como factores sin anclajes históricos y por ende de universalización, el aliciente de los objetos mágicos de sonoro y elusivo nombre (“la pasta rubí”, “la escarcela de seda”, “los palitos de Chester”, la bicicleta traída de Londres)...

“Travesura regia” urde un cañamazo de microaventuras cortesanas vividas por un niño, que pudiera ser cualquier niño, incluso el futuro Alfonso XIII, sujeto a los imperativos de la educación reglada, a la rigidez de una obediencia que se pretende omnímoda, al ejercicio de una etiqueta que se

revela hueca y empecatada. El rigor educativo coarta y castra los impulsos naturales pero “el instinto siempre acaba por triunfar” y el infante termina por aprender lo que no debe, tan tensa ha quedado la cuerda de su educación.

Espejo de príncipes a contrapelo, “Travesura regia” bien pudiera ser un cuento infantil para lectores adultos dado el trasfondo reflexivo que late en él y que doña Emilia había ido acrisolando en sus preguntas a Giner y en la crianza de sus hijos: la revisión de unas pautas educativas que se han quedado obsoletas y que urge adaptar a los tiempos. Esto leerían los buenos entendedores, los padres; a los niños les quedaría el regusto de ver vengadas las prácticas abusivas de los mayores de la mano de un niño insolente sólo en la travesura.

Transcribo a continuación “Travesura regia” con la sola salvedad de corregir la puntuación allí donde es evidente (el mal uso de una coma, la falta de un signo de apertura o cierre, lo arbitrario de una tilde), así como la ortografía, acomodándola a los usos actuales, manteniendo abreviaturas y depurando de erratas el texto de Emilia Pardo Bazán. Estimo un buen ejercicio comprobar, teniendo a la vista la algo más extensa “Travesura pontificia”, –y creo que doña Emilia procedió así al escribir la regia–, el grado de similitud constructiva, elocutiva y tonal que ambos cuentos entrañan, siendo su principal diferencia que el segundo tiene doble ilustración y el primero carece por completo de ella –¿no sería demasiado irreverente por su protagonismo pontifical?–. Puede concluirse que nos hallamos ante dos cuentos que son uno o bien ante un cuento geminado: he aquí a una Pardo Bazán doblemente traviesa.

TRAVESURA REGIA

Los que hayan leído mi cuento “Travesura pontificia”, publicado muchos años hace, acaso recuerden que en él expuse la opinión de que los personajes más graves, respetables y constituidos en cargos más eminentes no están siempre serios y poseídos de su importancia, sino que muchas veces desarrugan el ceño y se entregan a sencillas bromas, necesarias para dar un poco de expansión al espíritu; porque, según dijo quien lo entendía, el arco no ha de estar flechado siempre.

Pero, en la travesura que voy a referir, hay algo más natural y explicable aún; como que el travieso aquí es un niño, y mejor, pudiera decir el Niño, que así se le llamó mucho tiempo, porque aún no había nacido a la luz del día, y ya era monarca.

El Niño fue, desde el punto y hora de su llegada al Mundo, más despabilado que unas candelas, más vivo que una pólvora, más reparón que un prestamista, más observador que un astrónomo, y más revoltoso que el viento; pero todos estos instintos, que libremente se desenvuelven en el pilluelo de la calle, y dan por resultado diabluras increíbles, en el Niño estaban fiscalizados, reprimidos, contrarrestados por la leyes de la etiqueta y las prácticas de una severa pedagogía, y sólo podía la travesura manifestarse con ocurrencias saladas y acciones menudas, pero reideras, que hacían cruzar una ráfaga de alegría por los salones, donde los retratos de cuerpo entero de los abuelos, melancólicos y cubiertos de oro y condecoraciones, y de las abuelas empolvadas y diademadas, parecían desarrugar el ceño y colorear su secular palidez al paso del pequeñuelo, que alzaba sus ojos inocentes para contemplarlos.

El Niño tenía su Camarera mayor, ¡vaya si la tenía!, sin que el hecho, allá en el fondo inexplorado aún, de su sensibilidad, dejase de molestarle unas miajas... A los hombres –¡y él era un hombrecito!– los deben servir guapos militares, de retorcido mostacho, que hablan de batallas y llevan al costado un sable reluciente, al pecho cruces que suenan al chocar de puro apretadas; en los tacones, espuelas que hacen pensar en ardientes galopadas, por campos inundados de sol ... Le gustaría al Niño que aquellos bigotes negros le arañasen las mejillas, y contra el terso paño de aquellos uniformes se apretase su pecho, latiéndole el corazoncito de un entusiasmo que no sabía explicar; como ignoraba las causas de que cuanto hiciese o dijese aquella respetable señora, su Camarera dignísima, le sacaba de quicio, infundiéndole las ideas más picarescas y los impulsos más empecatados...

Cierto día, como uno de los familiares de la regia Cámara hubiera rehabilitado un título de Duque y el Niño, que le conocía por otro de Conde, le saludase familiarmente con él, la Camarera, evocando a Ruy Blas, adelantose y dijo con énfasis:

- Señor... el Grande que está en presencia de Vuestra Majestad ayer era Conde de la Cumbre, y hoy es Duque del Collado.

Quedose el Niño profundamente pensativo cosa de un segundo; y, enseguida, con súbito arranque, gritó:

- Pero ¿tú eres Cumbre, o no eres Cumbre?

- Cumbre soy, señor –exclamó el Grande, riéndose a pesar suyo.

- ¿Lo ves, bruja de los demonios? –prorrumpió el Niño-. ¿No decía yo bien?

Por supuesto, el exabrupto costó al Niño reprensión y corrección, para que no volviese a pecar; con lo cual, la tirria que involuntariamente iba inspirándole aquella señora, tan montada a caballo de la etiqueta, adquirió caracteres amenazadores. ¡Si el Niño se atreviese! ¡Qué bofetón en las mejillas de pergamino! ¡Qué copa de agua derramada a propósito sobre el traje de seda rameada, de aire tan anticuado como el mismo rostro de la Camarera! Pero el Niño no osaba. Sabe Dios si lo encerrarían a pan y agua, en algún aposento retirado, tétrico, con doradas cornisas mortecinas, y techos pintados, representando fastidiosas mitologías, angelotes en carnazas y viejos barbudos que empuñan tridentes...

Aconsejaba al Niño la más elemental prudencia que respetase a la Camarera, y no hiciese sino lo que ella mandaba. Pero en los niños, que son más naturales que los adultos, el instinto acaba siempre por triunfar. Llegó una ocasión en que, a la hora del almuerzo, y por si tenía el Nene la servilleta bien o mal puesta, la Camarera intervino, y con sus propias manos quiso arreglar el defecto. Sintióse en el cuello los dedos marchitos, de uñas pálidas, –porque aquella señora, de dos generaciones atrás, no había hecho conocimiento con la pasta rubí-, el Niño experimentó un horror insuperable y, para desasirse, forcejeó, manoteó...

La dama exhaló un quejido agudo, un alaridito muy mesurado, porque dominaba siempre en ella la corrección propia de su cargo altísimo; y, desviándose de la mesa, se miró el dedo índice, en el cual, con potente microscopio, pudiérase apreciar un ligero rasguño y algo rojizo que intentó ser sangre... Sacando de la escarcela de seda un pañolito con más encajes que tela, la señora vendó su herida.

Media hora después, la Madre del Niño notó algo insólito en la actitud de la Camarera.

- Marquesa, ¿por qué lleva Vd. la mano así? A ver, ¿tiene Vd. un dedo vendado? ¿Se ha lastimado Vd.?

La denegación de lo que veían los ojos, el balbuceo de mentiras inverosímiles, pusieron de mayor relieve que allí existía embuchado. Y, al fin, confesó la Marquesa lo que estaba deseando confesar, como un militar confiesa una herida gloriosa: que el regio Niño la había hecho pupa...

Claro es que para el Nene hubo castiguito, amén de reprimenda, y nadie dudará de que las simpatías que a su Camarera profesaba no fueron en aumento con el incidente. Al contrario: desde aquel punto y hora, el Niño meditó algo terrible, algo que le vengase. Y desde luego, no dejó de tomar cuentas a la Marquesa.

- ¿Por qué le has dicho a Mamá lo del dedo?

No supo qué contestar la dama. Si se excusaba, parecía mengua de su autoridad. Optó por sacar del lance enseñanzas y teorías morales.

- Porque a Mamá hay que decírselo todo, Señor... Nada debe ocultarse a S. M. la Reina.

- ¿Y le enseñaste el dedo también? –inquirió el Nene, con especial aflicción.

- También, Señor... A S. M. la Reina cuando pregunta hay que enseñárselo todo.

Calló el Nene, y algo que pudiéramos llamar meditación tendió ligero velo gris sobre su faz menuda y delicada, que orlaban bucles de oro pálido. Desde aquella conversación empezó para él una temporada que pudiera llamarse de formalidad. Estudiaba muy bien sus lecciones, no emborronaba con el lápiz los cuadernos, no bostezaba afectadamente, para que el Profesor entendiese que se aburría, no pedía más dulce a la comida, ni se arrojaba ávidamente sobre los palitos de Chester, a la hora del té. En los detalles del aseo y baño, también se mostraba muy dócil. En suma, la Camarera no encontraba qué reprender, no obstante su especial vocación para esta tarea ingrata.

Una mañana, fijando en la Camarera los rasgados ojos preguntadores, el Niño, grave, como debe mostrarse quien lleva la voz de la justicia, hubo de interrogar:

- ¿Le has dicho a Mamá que estoy siendo muy bueno?

Vaciló un momento la señora, porque la verdad era que, en su pesimismo sistemático, no había indicado palabra del asunto; pero, como la inquisidora mirada del Niño se clavase en ella con mayor energía aún, profirió de mal talante:

- No, señor. Todavía no he manifestado a S. M. la Reina... Porque, antes, deseamos ver si V. M. persevera en ser así, formalito.

Una ola de indignación empurpuró las mejillas del Nene. ¡Ah, de modo que, cuando se portaba bien, se lo callaban a su mamá! ¡Y, en cambio, cuando sufría

la Marquesa insignificante rasguño, dábase prisa la vejancona a ir con el cuento, a enseñar un dedo tieso, perfectamente sano por otra parte! Aquello no era justo, no estaba ni medio bien. ¡Aquello merecía que se tomase una providencia!

Y fue por la tarde, a la hora en que el Nene salía a dar su paseo por los jardines de Palacio, ensayando el deporte de la bicicleta –acababan de traerle de Londres una magnífica– cuando, sin previa desazón, fríamente, premeditando bien el acto que iba a realizar, tomando vuelo en rápida carrera, fue, con la mano abierta, a pegar reiterados golpes a la Camarera, allí, –válgame la retórica–, allí donde la espalda pierde su nombre y radica la última vértebra del espinazo, gritando al hacerlo, triunfante:

- ¡Anda! ¡Ve a enseñarle esta pupa a Mamá!

(Dibujos de Sileno)

LA CONDESA DE PARDO BAZÁN



TRAVESURA REGIA

SIÉNO

Os que hayan leído mi cuento TRAVESURA PONTIFICIA, publicado muchos años hace, acaso recuerden que en el epílogo la opinión de que los personajes más graves, respetables y constituidos en cargos más eminentes, no están siempre serios y poseídos de su importancia, sino que muchas veces desarregan el velo y se entregan á sencillas bromas, necesarias para dar un poco de expansión al espíritu; porque según dijo quien lo entendió, el arco no ha de estar flechado siempre.

Pero, en la travesura que voy á referir, hay algo más natural y explicable aún; como que el travieso aquí es un niño, y mejor, pudiera decir el Niño, que así se le llamó mucho tiempo, porque aún no había nacido á la luz del día, y ya era monarca.

El Niño fué desde el punto y hora de su llegada al Mundo, más despabilado que unas candelas, más vivo que una pólvora, más reparón que un prestamista, más observador que un astrónomo, y más revoltoso que el viento; pero todos estos insinios, que libremente se desenvuelven en el pilluelo de la calle, y dan por resultado diabluras increíbles, en el Niño estaban f森alizados, reprimidos, contrarrestados por las leyes de la etiqueta y las prácticas de una severa pedagogía, y solo podía la travesura manifestarse con ocurrencias saladas y acciones menudas, pero reideras, que hacían cruzar una rífiga de alegría por los salones, donde los retratos de cuerpo entero de los abuelos, melancólicos y cubiertos de oro y condecoraciones, y de las abuelas empolvadas y dindemadas, parecían desarreglar el ceño y colorear su secular padidez al paso del pequeñuelo, que alzaba sus ojos inocentes para contemplarlos.

El Niño tenía su Camarera mayor, ¡vaya si la tenía!, sin que el hecho, allá en el fondo inexplicable aún de su sensibilidad, dejase de molestarle unas miñajas... A los hombres — y él era un hombrecito! — los deben servir guapos militares, de retorcido mostacho, que hablan de batallas y llevan al costado un sable reluciente, al pecho cruces que suenan al chocar de puro apretadas; en los tacones, espuelas que hacen pensar en arriantes galopadas, por campos inundados de sol. Le gustaría al Niño que aquellos bigotes negros le arañasen las mejillas, y contra el terso paño de aquellos uniformes se apretase su pecho, latándole el corazóncito de un entusiasmo que no sabía explicar; como ignoraba las causas de que cuando hiciese ó dijese aquella

respetable señora, su camarera dignísima, le sacaba de juicio, infundiéndole las ideas más picarescas y los impulsos más empenatados...

Cierto día, como uno de los familiares de la régia Cámara hubiera rehabilitado un título de Duque y el Niño, que le conocía por otro de Conde, le saludase familiarmente con el la Camarera, evocando á Ray Blas, adelantós; y dijo con énfasis:

— Señor... el Grande que está en presencia de Vuestra Majestad, ayer era Conde de la Cumbre, y hoy es duque del Collado.

Quedóse el Niño profundamente pensativo cosa de un segundo; y enseguida, con súbito atraque, gritó:

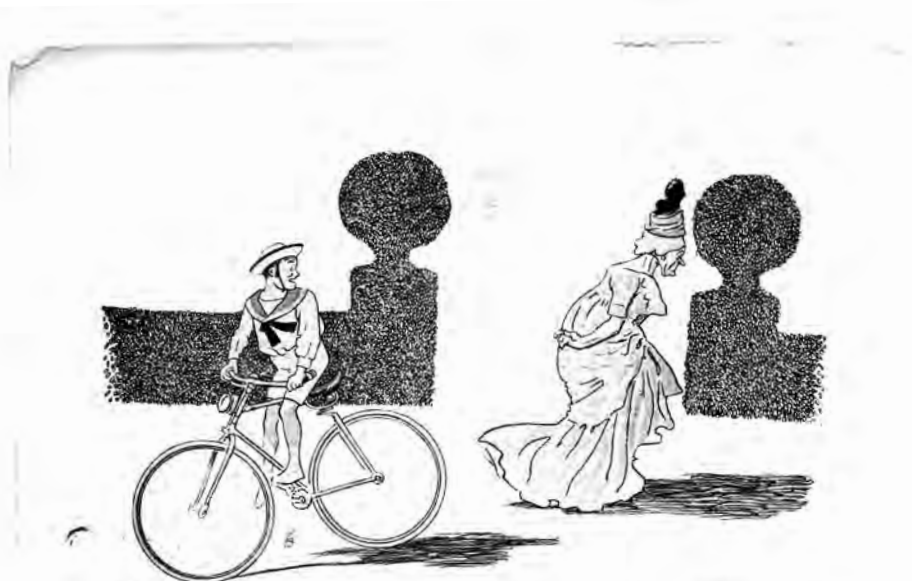
— Pero tú eres Cumbre, ó no eres Cumbre?

— Cumbre soy, señor — exclamó el Grande, riéndose á pesar suyo.

— ¿Lo ves, bruja de los demonios? — prorrumpió el Niño — No decía yo bien? — Por supuesto, el exabrupto costó al Niño represión y corrección, para que no voliese á pecar; con lo cual, la tierra que involuntariamente iba inspirándole aquella señora tan montada á caballo de la etiqueta, adquirió caracteres amenazadores. (Si el Niño se atreviese! ¿Qué bofetón en las mejillas de pergamino; qué copa de agua derramada a propósito sobre el traje de seda raneada, de aire tan anticuado como el mismo rostro de la Camarera! Pero el Niño no osaba. Sabe Dios si lo encerrarían á pan y agua, en algún aposento retirado, tétrico, con doradas cornisas mortecinas, y techos pintados, representando fastidiosas mitologías, angelotes en carnazas y viejos barbudos que empuñan tridentes...)

Aconsejaba al Niño la más elemental prudencia que respetase á la Camarera, y no hiciese sino lo que ella mandaba. — Pero en los niños, que son más naturales que los adultos, el instinto anula siempre por triunfar. Llegó una ocasión en que, á la hora del almuerzo, y por si tenía el Nene la servilleta bien ó mal puesta, la Camarera intervino, y con sus propias manos quiso arreglar el defecto. Sintióse en el cuello los dedos marchitos, de uñas púldas, (por que aquella señora, de dos generaciones atrás, no había hecho conocimiento con la pasta rubí), el Niño experimentó un horror insuperable, y para desasirse, forcegeó, manoteó...

La dama exhaló un quejido agudo, un alarido muy mesurado, porque dominaba siempre en ella la corrección propia de su cargo altísimo; y, desviándose de la mesa, se miró el dedo índice, en el cual, con potente microscopio,



podíase apreciar un ligero trasiego y algo rojo que intentó ser sangre... Sacando de la escuela de seda un pañuelito con más onces que tela, la señora vendó su herida.

Media hora después, la Madre del Niño notó algo insólito en la actitud de la Camarera.

«Marquesa, porqué lleva Vd. la mano así? ¿A Ver? tiene Vd. un dedo vendado? ¿Se ha lastimado Vd.?»

La denegación de lo que veían los ojos, el bullicio de mentiras inverosímiles, pusieron de mayor relieve que allí existía embuchado. Y, al fin, confesó la Marquesa lo que estaba deseando confesar, como un militar confiesa una herida gloriosa: que el regio Niño la había hecho pupa...

Claro es que para el Nene hubo castigo, amén de reprimenda, y nadie dudará de que las simpatías que á su camarera profesaba no fueron en aumento con el incidente. Al contrario: desde aquel punto y hora, el Niño creó algo terrible, algo que le vengase. Y desde luego, no dejó de tomar cuentas á la Marquesa.

— Porqué le has dicho á Mamá lo del dedo?

— No supe que contentar á la dama. Si se excusaba, parecía mengua de su autoridad. Opté por sacar del lance enseñanzas y teorías morales.

— Porque á Mamá hay que decirselo todo, Señor...

Nada debe ocultarse á S. M. la Reina.

— Y le enseñaste el dedo también? — inquirió el Nene, con especial afección.

También, Señor... A S. M. la Reina cuando pregunta hay que enseñárselo todo.

Calló el Nene, y algo que podríamos llamar meditación, tendió ligero velo gris sobre su faz menuda y delicada, que orlaban bucles de oro pálido. Desde aquella conversación empezó para él una temporada que pudiera llamarse de formalidad. Estudiable muy bien sus lecciones, no emhorrendaba con el lápiz los cuadernos, ni buceaba afectadamente, para que el Profesor entendiese que se aburría, no pedía más dulce á la comida, ni se arrojaba ávidamente

SIENO

sobre los palitos de Chester, á la hora del té. En los detalles del uso y baño, también se mostraba muy dócil. En suma, la Camarera no encontraba qué reprender, no obstante su especial vocación para esta tarea ingrata.

Una mañana, fijando en la Camarera los melgados ojos preguntadores, el Niño, grave, como debe mostrarse quien lleva la voz de la justicia, hubo de interrogar:

— ¿Le has dicho á mamá que estoy siendo muy bueno?

Vaciló un momento la señora, porque la verdad era que, en su pesimismo sistemático, no había indicado palabra del asunto; pero, como la inquisidora mirada del Niño se clavase en ella con mayor energía aún, profirió de mal instante:

— No, señor. Todavía no he manifestado á S. M. la Reina... Porque antes, deseamos vivir si V. M. persevera en ser así, fortzálito.

Una ola de indignación empujó las mejillas del Nene. ¡Ah! De modo que, cuando se portaba bien, se lo callaban á su mamá. Y, en cambio, cuando sufría la Marquesa insignificante castigo, dábale prisa la vejezosa á ir con el cuento, á enseñar un dedo teso, perfectamente sano por otra parte! Aquello no era justo, no estaba ni medio bien.

¿Aquello merecía que se tomase una providencia?

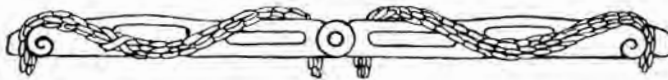
Y fué por la tarde, á la hora en que el Nene solía á dar su paseo por los jardines de Palacio, ensayando el deporte de la bicicleta — trataban de traerle de Londres una magnífica — cuando, sin previa desazón, fríamente, presentándole Inoc el acta que iba á realizar, romando vuelo en rápida carrera, fué con la mano abierta, á pegar ruidosos golpes á la Camarera, allí — vílgame la retórica — allí donde la espalda puerle su nombre y radica la última vetezuela del esparzo, — gritando, al hacerlo, triunfante:

— ¡Anda! ¡Ve á enseñarle esta pupa á Mamá!

— ¡Anda! ¡Ve á enseñarle esta pupa á Mamá!

LA CONDESA DE PARDO BAZÁN.

(Dibujos de Siéno.)



Nuevos cuentos de Emilia Pardo Bazán recuperados de la prensa madrileña

Ricardo Axeitos Valiño
Patricia Carballal Miñán

RESUMEN

En este artículo editamos nueve cuentos de la escritora, olvidados en la prensa periódica madrileña: “El Morito”, publicado en la revista *Pharos*; “Interrogante”, publicado en *Renovación Española* y “La conquista de la Cena”, “El panteón de los años”, “Galana y Relucia”, “A lo vivo”, “La cuba”, “Teorías” y “El crimen del Año Viejo” publicados en el periódico *El Sol*.

PALABRAS CLAVE: Pardo Bazán, edición, nueve cuentos olvidados, *Pharos*, *Renovación Española* y *El Sol*.

ABSTRACT

In this article nine forgotten short stories from Emilia Pardo Bazán are edited. They were published in the Daily Press in Madrid: “El Morito”, published in *Pharos*; “Interrogante”, Published in *Renovación Española* and “La conquista de la Cena”, “El panteón de los años”, “Galana y Relucia”, “A lo vivo”, “La cuba”, “Teorías” and “El crimen del Año Viejo” Published in the journal *El Sol*.

KEY WORDS: Pardo Bazán, editions, nine forgotten short stories.

La búsqueda hemerográfica en revistas y periódicos de finales del siglo XIX y principios del XX continúa permitiendo que el catálogo de cuentos de Emilia Pardo Bazán se incremente año a año y que aquellos relatos que permanecían olvidados en las páginas de publicaciones periódicas, puedan ser recuperados para el lector actual. Precisamente, en el presente artículo damos a conocer los cuentos “El morito”, aparecido en la revista ilustrada *Pharos*, e “Interrogante” que vio la luz en la publicación madrileña *Renovación Española*. También completamos la nómina de cuentos publicados por la autora en el periódico madrileño *El Sol*, que habíamos iniciado con la publicación del cuento “El vencedor” en el número 5 de la revista *La Tribuna*¹. En este periódico aparecieron un total de dieciséis cuentos de la escritora, de los cuales seis de ellos “La Conquista de la Cena”, “El panteón de los años”, “Galana y Relucia”, “A lo vivo”, “La Cuba”, “Teorías” y “El crimen del Año Viejo” –que editamos a continuación– permanecían olvidados.

Gracias a la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional hemos podido consultar la revista *Pharos*, de la que se conserva un tomo con los números correspondientes a 1912. Apenas tenemos datos sobre esta publicación mensual ilustrada, de magnífica factura editorial, publicada también en Madrid y que contaba con colaboradores como Emilio Carrere, Ricardo Donoso Cortés, José Francés, González Blanco, Dorio de Gádex (Miguel Ángel Buil Pueyo), Valle Inclán o “Colombine”. El cuento “El Morito” aparece en las páginas 98-102 del número de agosto de 1912, con ilustraciones de Bartolozzi. Ignoramos, no obstante, si la revista se conserva en otras hemerotecas, si continuó publicándose más tiempo y si la escritora colaboró en más ocasiones.

Y es que, durante mucho tiempo, la consulta de prensa custodiada por las hemerotecas ha presentado muchas dificultades para el investigador: las colecciones de periódicos y revistas se hayan, además de incompletas, dispersas por diferentes lugares y, a menudo, el inestable y frágil soporte en el que fueron impresas, condiciona y, a veces, restringe, su acceso al lector. La preservación de estos materiales es, evidentemente, una prioridad para las hemerotecas pero se convierte muchas veces en una traba para la investigación. Sin embargo, con el paso del tiempo, soluciones como la de la microfilmación de documentos o la elaboración de colecciones facsímiles, han permitido tanto preservar el documento original (que se retira de consulta) como la difusión de los textos originales entre los investigadores. Hoy en

¹ Axeitos Valiño y Carballal Miñán (2007: 377-388).

día, además, contamos con la opción por la que se están inclinando muchas bibliotecas, instituciones y organismos públicos: digitalizar sus colecciones periódicas y alojarlas en páginas web, con lo que se facilita no sólo el acceso a los textos, sino la comodidad de consultarlos sin la necesidad de acudir al lugar donde se custodian. Incluso, en casos como en el de la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de Madrid, las colecciones digitalizadas cuentan con un motor de búsqueda que nos permite acceder a unas palabras concretas en toda la colección del periódico o revista. Precisamente la colección de prensa digitalizada de esta misma biblioteca nos ha permitido recuperar el resto de los cuentos que transcribimos en este artículo y que la escritora publicó en el periódico *El Sol* y en la revista *Renovación Española*.

En esta última publicación, como hemos referido, apareció el cuento “Interrogante”, concretamente en el número 4, correspondiente al 19 de febrero de 1918. *Renovación Española* fue una revista semanal, que se publicó entre enero y noviembre de 1918. Estuvo dirigida por el criminalista Quintiliano Saldaña (1878-1938) y contó entre sus colaboradores con Pío Baroja, Jacinto Benavente, Eugenio D’Ors, Rafael Salillas, Ramón Gómez de la Serna y la propia Emilia Pardo Bazán, si bien esta última tan sólo publicó el cuento citado y un artículo titulado “Estudios literarios. El romanticismo de escuela”².

Como hemos dicho, en el número 5 de esta revista y gracias a la generosa ayuda del profesor Xosé Ramón Barreiro Fernández habíamos podido consultar un suplemento de el periódico *El Sol*, dedicado a la provincia de Ourense³ y editar el cuento “El vencedor” (19, agosto, 1919). Ahora, gracias a la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional, hemos podido acceder a la colección completa de este periódico y recuperar todos los cuentos publicados por la escritora. Sin embargo, debemos decir que nos hemos visto obligados a revisar la colección microfilmada del periódico –que se custodia en la propia Biblioteca Nacional– a partir de la cual se ha hecho la digitalización, pues, en ocasiones, el microfilme conserva ejemplares que no

² Este artículo tampoco aparece en las bibliografías aportadas por los estudiosos de la escritora hasta el momento. Esperamos poder darlo a conocer en un próximo trabajo en el que también recogeremos otras colaboraciones de Pardo Bazán publicadas en la prensa madrileña y que todavía no se han catalogado.

³ *El Sol* dedicó varios suplementos monográficos a las provincias españolas. Entre ellos, cuatro sobre las provincias gallegas, y de cuya dirección se encargó Castelao, colaborador asiduo del periódico (Rodríguez Castelao 1975).

han sido digitalizados⁴, y porque la lectura de alguno de los textos resultaba sumamente difícil a través de la página web.

Pardo Bazán publicó en este diario, además del ya citado, los cuentos “Racimos” (2, diciembre, 1917); “La conquista de la Cena” (16, diciembre, 1917); “El panteón de los años”⁵ (30, diciembre, 1917); “La joya del museo” (13, enero, 1918); “Galana y Relucia” (24, febrero, 1918); “A lo vivo” (31, marzo, 1918); “El viaje de don Casiano” (5, mayo, 1918); “La cuba” (23, junio, 1918); “Teorías” (27, octubre, 1918); “El aire cativo” (24, noviembre, 1918); “El crimen del Año Viejo” (1, enero, 1919); “Dios castiga” (13, abril, 1919); “Maleficio” (7, mayo, 1919). De todos estos cuentos, “Racimos”, “Dios castiga” y “El aire cativo” (este último publicado también el 12 de abril de 1919 en la revista bonaerense *Caras y Caretas*) fueron recogidos en el volumen póstumo de Pardo Bazán, *Cuentos de la tierra en 1922*; “El viaje de don Casiano” fue rescatado del número del 17 de diciembre de 1931 de la revista *Vanguardia Gallega* por la profesora Araceli Herrero Figueroa⁶ y “Maleficio” fue también publicado en *El Progreso* de Lugo, n. 3560 (15, julio, 1919) y publicado por Mar Novo Díaz⁷. También “La joya del museo” fue editado por Kirby en 1973⁸. Sin embargo ninguno de los demás cuentos –“La conquista de la Cena”, “El panteón de los años”, “Galana y Relucia”, “A lo vivo”, “La cuba”, “Teorías” y “El crimen del Año Viejo”– fueron recogidos en las compilaciones publicadas por la autora, ni aparecen en los inventarios realizados por los estudiosos pardobazanistas, por lo que los editaremos a continuación. En el caso de “El Panteón de los años”, hemos cotejado, además, el texto publicado en *El Sol* con el del manuscrito de la escritora que se conserva en el Archivo de la Real Academia Galega (Pardo Bazán [190 -]).

Para contar a grandes trazos la historia editorial del diario *El Sol*, debemos retrotraernos hasta 1914, cuando el empresario papelero vasco, José María de Urgoiti, creó la sociedad Prensa Gráfica Española, junto a los periodistas

⁴ El número del 2 de diciembre de 1917, donde se publicó el cuento “Racimos” no está digitalizado, como tampoco lo está la sección “Hoja literaria” del 27 de octubre de 1918, en la que apareció el relato “Teorías”.

⁵ De este cuento se conserva una versión mecanografiada entre la documentación de Emilia Pardo Bazán que se custodia en el Archivo de la Real Academia Galega (Pardo Bazán [190-]).

⁶ Herrero Figueroa 2004: 146-149.

⁷ Novo Díaz 2004: 425-434.

⁸ Pardo Bazán 1973: 403-405.

Francisco Verdugo y Mariano Zavala. A esta sociedad pertenecieron las revistas *La Esfera* (fundada poco antes de la creación de la sociedad), *Mundo Gráfico* (fundada en 1911 por Zavala y Verdugo), *Nuevo Mundo* y *Por Esos Mundos* (estas últimas levantadas por José del Perojo en 1895 y 1900 y que fueron adquiridas por la sociedad en 1915). En todas estas publicaciones aparecieron cuentos de nuestra escritora⁹, de modo que cuando Urgoiti fundó el periódico *El Sol* en 1917, la firma de Emilia Pardo Bazán estuvo también presente. Hemos de decir que todos los cuentos de Doña Emilia editados en la publicación madrileña (a excepción del ya citado “El vencedor”) vieron la luz dentro de apartados dedicados a colaboraciones literarias, como “Los cuentos de *El Sol*”, “Las letras y las Artes” y “Hoja Literaria”, suplemento que se publicaba los domingos y que contaba con varias plumas ilustres del país, pertenecientes, eso sí a generaciones muy dispares.

También debemos decir que las colaboraciones de intelectuales gallegos fueron muy frecuentes en el periódico. Además de dedicar números extraordinarios a ciudades como A Coruña o Vigo, en el periódico había una sección más o menos fija de noticias sobre Galicia, en la que escribieron Jaime Solá (director de la revista *Vida Gallega*), Antón Villar Ponte o Antonio Valcárcel. También entre las páginas de la publicación encontramos las magníficas caricaturas de Alfonso Castelao que ocupan espacio junto a las de Bagaría.

NOTA A LA EDICIÓN

Hemos modernizado la ortografía y la puntuación de los relatos y corregido algunos errores tipográficos evidentes.

⁹ Tal y como se puede comprobar consultando las obras de Nelly Clemessy (1972, 1981), Paredes Núñez (Pardo Bazán 1990) y Mar Novo (2008) en *La Esfera*, desde su fundación en 1914 hasta 1921, aparecieron 25 cuentos de Emilia Pardo Bazán. En *Nuevo Mundo* entre 1914 y 1918 la escritora publicó cuatro cuentos. También en la revista *Por Esos Mundos* se editó otro en 1914. Finalmente, en *Mundo Gráfico*, sabemos que el 6 de marzo de 1912 apareció “El pajarraco” cuento recogido también en el volumen *Cuentos trágicos* (1912).

BIBLIOGRAFÍA

- Axeitos Valiño, Ricardo, y Carballal Miñán, Patricia (2007): “‘En su cama’ y ‘El vencedor’, dos cuentos de Emilia Pardo Bazán”, en *La Tribuna: Cadernos de Estudios da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, n. 5, pp. 377-388.

- Clemessy, Nelly (1972): *Les Contes d’Emilia Pardo Bazán: (essai de classification)*, Paris, Institut d’Etudes Hispaniques.

- Clemessy, Nelly (1981): *Emilia Pardo Bazán como novelista: (de la teoría a la práctica)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2 v.

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

- Novo Díaz, Mar (2008): “Femeninas: un nuevo cuento rescatado de doña Emilia”, en *La Tribuna. Cadernos de Estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, n. 6, pp. 399-403.

- Pardo Bazán, Emilia [190-], [*Inmenso es el Panteón de los años*] [documento mecanografiado], Archivo de la Real Academia Galega, Fondo Familia Pardo Bazán, signatura C 258/36 y 274/45.

- Pardo Bazán, Emilia (1973): *Obras completas. Tomo III: Cuentos; Crítica literaria (selección)*, introducción, bibliografía, selección de material crítico, prólogo, clasificación de cuentos, notas y apéndices de Harry L. Kirby, Jr., Madrid, Aguilar.

- Pardo Bazán, Emilia (1990): *Cuentos completos*, estudio preliminar, edición, bibliografía, notas y censo de personajes de Juan Paredes Núñez, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa.

- Rodríguez Castelao, A. D. (1975): *Castelao en ‘El Sol’*, edición e introducción de J. A. Durán, Madrid, Akal.

“El Morito”

Pharos, (agosto 1912), pp. 98-102

Se habló un poco de él, cuando vino aquella embajada del Sultán, que se dio en Madrid buena vida, tan pronto a su manera como a la nuestra, largos meses.

Era este moro bello ejemplar de raza, alto, cenceño, de acusadas y correctas facciones semíticas, de ojos como pájaros sombríos y de pies chicos como cascos de corcel árabe; las blancas telas que envolvían su cuerpo formaban alrededor de él una aureola de limpieza elegante, porque Hafiz, así le llamábamos sus amigos españoles, era moro currutaco, dado a abluciones y cuidados de tocador, sin que para ello hubiese menester acordarse de los preceptos del Profeta.

He dicho sus amigos españoles, y lo repito, porque los tuvo aquí a docenas a poco de su llegada. Hablaba nuestra lengua con acento dulce, caídas graciosas y ligeras imperfecciones; no ignoraba el francés, y se puso de moda, porque demostró, desde el primer momento, vivo deseo de enterarse de nuestras costumbres, de empaparse en nuestra civilización. Lo que iba viendo le sugería dichos oportunos, críticas sin dureza que todos celebrábamos, y a las cuales muchas veces asentíamos. Así es que Hafiz, convidado y sin gastar un céntimo, iba a todas partes y había siempre sitio para él en palcos y coches.

Naturalmente, dada nuestra manera de ser nada nos preocupaba como la cuestión de amoríos. Hafiz tenía partido con las mujeres, pero ya se adivina con cuales. Dígase lo que se diga, las señoras no suelen beber los vientos por moros ni por gente exótica, y Hafiz, si recogió en los salones amables sonrisas y ojeadas de curiosidad, no cosechó la flor de granado del amor de la cristiana, caso digno de ser contado en romances y llorado en endechas. Pero, en otras esferas, no pudo quejarse el infiel. Es decir, le oímos un día lamentarse, sí, del exceso de felicidad... Y como le dijésemos:

-Pues oye, Hafiz, nosotros creíamos que, para los moros, por mucho trigo nunca fue mal año...

-Moro y cristiano –nos respondió juiciosamente– no tienen más que un solo cuerpo.

Por otra parte, Hafiz encontraba bastante que reprender en la facilidad con que las españolas pueden salir, y entrar, y pasearse, y asistir a sitios públicos; y los trajes y los peinados los encontraba “buenos para moro que mira, malos para cristiano que paga”. Estaba asustado, no sólo de la inmoralidad, sino del derroche. Cuando se enteraba de que una pluma de sombrero podía costar

trescientas o cuatrocientas pesetas, sin que fuese nada de extraordinario, movía su cabeza típica, juntaba su entrecejo aterciopelado, y repetía:

-No ha visto Hafiz llover pesetas del cielo... Hafiz desea que le llevéis a ver fuente de donde salen las pesetas...

Los toros, diversión de que tenía noticias desde Marruecos, no asombraron mucho a Hafiz; lo que le maravilló fueron dos cosas: lo caros que cuestan y lo mucho que se habla de ellos.

Varias veces manifestó su asombro al encontrar en los diarios consagrando tanta letra de molde a una cosa que se ve con los ojos.

-Hafiz conoce en la plaza al torero bueno y malo... maleta, decís. Hafiz allí aplaude o silba o calla. Después, no. El moro no gusta de hablar en balde.

Un día, a nuestra vez, le argüimos; los sucesos nos autorizaban para ello: Si era verdad que al moro no le gusta perder tiempo en palabras ociosas, que nos explicase Hafiz la razón por la cual tanto se demoraban los embajadores serifianos, entreteniéndose en interminable negociación, en la cual, naturalmente, la base era el jarabe de pico.

-No es culpa nuestra –repuso con su calma inalterable–. No es por nuestro gusto. Es que españoles no ser formales. A ver, responded vosotros: Nuestro embajador llega y le cuenta su cuento a Sidi Allende Salazar. Va entendiéndose con este señor y las cosas empiezan a arreglarse, cuando quitáis a Sidi Allende y ponéis a Sidi Pérez Caballero. Y hay que empezar desde el principio, y repetírselo todo, y el cuento es largo, vosotros lo sabéis... ¿eh? Bueno; enterado ya Sidi Pérez Caballero, ¡ahora vuelta a principiar con Sidi García Prieto! ¿Ser moro quien quiere gastar saliva, o ser cristiano?

No pudimos menos de reconocer que en las palabras de Hafiz había gran parte de razón, aunque entendiésemos bien que el malicioso viejo enviado enredaba a propósito las negociaciones, con ese arte de diplomacia que caracteriza a las razas atrasadas, y se parece al instinto de la vulpeja. El mismo Hafiz empezó a figurársenos, desde entonces (y no sólo por esta observación, sino por otras, igualmente impregnadas de socarronería satírica), un “tío muy largo” que se quedaba con nosotros. Nuestra desconfianza no dio por resultado que le tratásemos peor, sino al contrario, que exagerásemos nuestras atenciones, para que no pudiese referir de nosotros, allá en su tierra, nada malo, sino extremos de cortesía hospitalaria. Es cierto que el vizconde de Tresmes, profesor de mundología, nos avisó de que la opinión que de nosotros se formase en Marruecos debía ser una de las veintisiete cosas que nos tuviesen perfectamente sin cuidado; pero a pesar de la cordura del aviso no le hicimos caso y continuamos obsequiando a Hafiz, partícipe gratuito y agasajado de todas nuestras distracciones y fiestas. Y el morito

se había habituado de tal suerte a su fortuna, que ya cuando venía con nosotros, ni traía cartera, ni cinco céntimos, y últimamente, tampoco petaca. Nadie, ni el Sultán, fumó mejor ni más barato que Hafiz durante una larga temporada, que a él debió de parecerle corta.

Hasta hubo entre nosotros alguno que se empeñó en dar a Hafiz elevada idea de lo que es España, y le acompañó a varios sitios, como Museos, establecimientos benéficos, el Banco, el Palacio Real –en la parte que es lícito ver– la Armería; en fin, aquello que puede asombrar y maravillar. Mirábalo todo atentamente el buen Hafiz, aunque, según su filosofía fatalista, de nada se asombraba, convencido de que sólo es grande, muy grande, Alá. En el Banco y en la Casa de la Moneda dijo, con su melancólica sonrisa iluminada por los nácares de la boca:

–Estas son fuentes de pesetas, ¿eh? Aquí hacéis el dinero... Buena cosa, el dinero, ¿eh?

El dinero, pudimos notarlo, atraía la atención del infiel mucho más que las celosías floridas, las sultanas de negra melena y pecho de cristal, y otras escenografías de los versos zorrillescos, que uno de nosotros, elegante barnizado de literatura, le leyó un día.

El dinero, positivamente, le fascinaba doble. Con aquellos millones que veía danzar a su alrededor, invertidos en lujos que no necesitaba y en ostentaciones que no comprendía, ¡cuántos cañones y *fusilas* de tiro rápido para los hijos del Atlas y de la llanura ardiente, hoy surcada, dominada por jinetes extranjeros! Bajo la corteza del vividor dedicado a solazarse en compañía de unos cuantos ociosos madrileños, estremecía el hombre de guerra y de independencia salvaje que hay en todo moro; y acaso no le faltase razón a Tresnes cuando aseguraba:

–¿Veis a Hafiz? Parece amigo nuestro, ¿no es eso? Pues muchas veces nos habrá mirado al pescuezo, pensando por dónde lo rebanaría mejor, si nos coge allá en los vericuetos del Rif... Hombre, para creer otra cosa, hay que ser memo. Hace una infinidad de siglos que estos moritos y nosotros andamos a si te degüello y si te masco la nuez... ¿y os figuráis que ellos lo olvidan un minuto? Para eso tendrían que ser tan blandufos como nosotros.

Esta opinión de gran calavera, a quien sus múltiples experiencias amorosas habían enseñado cierta sabiduría humana, se nos acordó el día en que, terminada la misión del embajador y anunciada definitivamente su partida, llevamos nuestra longanimidad hasta el extremo de dar a Hafiz un banquete de despedida cariñosa. Fue espléndido, y corrieron los vinos exquisitos –en esto Hafiz no hacía mucho caso de su Profeta–. A los postres hubo hasta brindis. Y cuando, a última hora, uno de nosotros preguntó a al morito qué impresión definitiva se llevaba de España, de Madrid, de sus amigos, que tanto se habían complacido en agasajarle

–el infiel, algo excitado por el espíritu de la vid, sobándose la barba avelludada y suavemente ondulosa– contestó:

–Yo decir en mi país que vosotros queréis mucho moros, y tenéis fuente pesetas, para gastarlas con moro simpático. Y decir también que aquí mejor ser moro que general que ha peleado con moros allá en la guerra. Más obsequiado moro; eso diré. Y si contestan demás moros que vosotros tontos, diré que no, que buenos sí. Y diré que ricos los manjares, y guapas las huríes, y de primera los cigarros.

Y como se alzase un run run de risas mezcladas con indignaciones de semichispas –porque en aquel momento sospechábamos que habíamos hecho una primada–, Hafiz, asustado de su propia franqueza, despabilado de su comienzo de embriaguez, añadió:

–Y diré que España es grande. ¡Y que moros en ella, felices!

LA CONDESA DE PARDO BAZÁN
(Dibujos de Bartolozzi)

“Interrogante”

Renovación Española, Madrid, n. 4 (19 de Febrero 1918)

Es la que voy a contar una historia en la cual no sé si soñé lo que me pareció ver, o si, al contrario, vi efectivamente algo semejante a una pesadilla. Esto, traducido a más claro lenguaje, significa que no estoy enteramente seguro de los hechos que voy a recordar.

Vivía yo en Madrid, en compañía de una de mis hermanas, casada con un negociante. Me preparaba a una lucida carrera, pero no ponía gran afán en mis estudios; teníamos con qué vivir, y yo era perezoso y paseante en corte.

Una mañana, en el mismo centro de la Puerta del Sol, lugar nada novelesco, ví a una mujer que me atrajo desde el primer instante. Era chiquita, pálida, muy esbelta y fina, y sus ojos, negríssimos, miraban de un modo especial, hondo, sugestivo. Se fijaron en mí un segundo, y al punto los veló con las tupidas pestañas, enigmáticamente. No sería yo español neto si no la hubiese seguido, y si no me creyese, de un modo fulminante, enamorado hasta las cachas.

Fui tras ella por algunas calles, céntricas todas, hasta llegar a la casa donde vivía.

Al pronto, se hizo la indiferente, como si no me viese, ni se enterase de mi persecución. Y en el portal –donde me atreví a entrar–, se volvió, me miró otra vez, de un modo trágico por lo intenso, y metiéndose en el ascensor, me hizo una seña que no supe interpretar.

Un poco de unto de plata desató la lengua de la portera, y me hizo saber que la dama se llamaba Julia, que vivía con su tío, señor muy rico y bastante viejo, y que ambos eran de fuera de Madrid; de Andalucía o Valencia.

De estas investigaciones a tomar a la portera por buzón, no iba gran distancia. La carta fue breve y apasionada; modelo en su género. Es hasta tal punto contradictorio nuestro modo de sentir respecto a la mujer, que casi sufrí una desilusión cuando mi perseguida me contestó sin dilaciones, sin dificultades, casi en el mismo tono que yo había empleado con ella. ¿Era, pues, una hembra fácil, dispuesta a corresponder al primero que la dijese algo? Mi ilusión se enfrió. De todos modos, claro es que llevé adelante la aventura.

En la carta me citaba par el día siguiente, por la tarde, en su propio domicilio. Me encargaba especialmente que no emplease misterio, ni precaución alguna. Que llamase. Me harían pasar a la sala. Allí me esperaba ella.

Lo hice así. No sabré explicar el estado de mi ánimo. ¿Se trataba de una mujer sin decoro? La extraordinaria sencillez de los preliminares lo indicaba. Tal vez una excéntrica... Veríamos.

Fui puntual. Al campanillazo, salió ella en persona, sonriente. Entré en una sala elegante, alhajada con algunos muebles artísticos y otros modernos, de buen gusto. Julia me invitó a sentarme. Sobre un piano, exhalaba discreto perfume un ramillete de violetas dobles. Nada trascendía allí a situación equívoca, a vida irregular. Todo producía una impresión de señorío.

El asombro me cortó la palabra. No acertaba a decir cosa alguna. Ni mímica. Ella me sacó del apuro.

-Lo veo sorprendido, señor Frontero... Usted no sabe que le conocía ya.

-¿Qué usted me conocía?— contesté tartamudeando.

-Sí, señor. Le conocí en casa de nuestras amigas, las de Hernández Álamo. Pero usted no me vio, porque yo estaba en el cuarto de la mayor, de Anita, y ella me hizo mirar a través de la puerta y me dijo quién era usted. Me contó de usted mil detalles. Por eso, ayer, no tuve reparo en responder a su carta. Si en efecto está usted, como asegura, enamorado de mí, puede tratarme, hablarme con frecuencia. Ya ve usted que soy franca, y que esto es la cosa más corriente del mundo.

Estupefacto, contesté ya en tono de excusa. Otra desilusión. ¡Mi perseguida era una señorita decente, muy decente, y la comenzada aventura tenía claras vistas al matrimonio! Sin embargo, aquellos ojos sombríos, de oscuro fuego, continuaban ejerciendo su mágico poder. Y, sin saber lo que hacía, respondí al conjuro de los ojos por el sortilegio de los labios: hablé con un ardor, que, gradualmente, me abrasaba... Al cabo de una hora, nos habíamos unido en una aspiración común. No se habló del porvenir, nos se fantaseó ni el esbozo de un hogar. No delineamos nada. Eso se bastaba a sí propio.

Aturdido, sin entender lo que me pasaba, hice, no obstante, una gestión: tomé informes en casa de Hernández Álamo. Salieron responsables de que Julia Beniel era una intachable muchacha. Algo extraña, algo retraída... pero modelo, en lo demás. Por un lado, debía creerlo. Por otro, mi historia se oponía a tanto optimismo. El proceder de Julia no estaba en armonía con lo que afirmaban de ella.

Mis inquietudes crecieron, según fui ganando fueros de confianza en la mansión de Julia. Vi casualmente a su tío, y una espina aguda se me clavó en mi corazón. Era el tío de Julia un marino retirado, de enérgica fisonomía, de tez cobriza, con patillas blancas, y su cara curtida expresaba una violencia sin límites: yo hubiese jurado que no conocía aquel hombre freno a sus instintos. Estaba, sin embargo, achacoso, y el reuma le clavaba en la cama semanas enteras. En uno de esos accesos fue cuando sucedió mi aproximación a Julia. Ella me encargó, con

grandes instancias, que no tratase de relacionarme con aquel señor, por lo cual valdría más que nos encontrásemos fuera, en el Retiro o en algún establecimiento de esos que se toma té, adonde ella iría con Anita Hernández Álamo. ¿Por qué tal misterio? ¿Por qué dar a nuestras relaciones ese carácter sospechoso? La espina se me hincó más honda. Aquel pariente, ni hermano, ni padre, y que parecía dueño y árbitro de Julia... ¿qué era realmente? Ni lo supe entonces, ni lo sé todavía hoy, cuando evoco los sucesos. La malicia vulgar resuelve estos enigmas muy pronto, pensando lo peor; yo tengo un criterio diferente: lo peor no siempre explica las cosas. Lo malo es que, rechazando el criterio vulgar, no puedo rechazar el recelo, la sugestión pesimista. Alrededor del anciano tío de Julia giraban mis pensamientos.

Y, no obstante, cada día se estrechaba nuestro lazo. Ella, disipada la primer serena frialdad, ahora se mostraba ciega, vehemente en su exaltación amorosa. No podernos ver con libertad y sosiego a todas horas la torturaba.

-Casémonos- propuse un día, sugestionado por la llama de sus ojos.

-¡No es posible!- respondió precipitadamente.

No hubo medio de que revelase la razón de tal imposibilidad. Yo no la veía. ¿Que no le gustase al tío la boda? Después de todo, su tío no era su padre... Y la espina volvía a dejar sentir su punta dolorosa...

Pasó una quincena en que apenas pude cruzar dos palabras íntimas con Julia; después supe que otra vez estaba su tío postrado en la cama con su ataque reumático, y que podía visitarla libremente. Todo lo olvidamos, en una expansión de amor casi cruel.

Una noche, Julia oyó que la llamaba a grandes voces el enfermo. El tono de estas voces me movió a ir tras sus pasos, recatadamente, sin que ella lo pudiese notar. ¡Qué grabados se me han quedado los menores detalles! Iba furiosa, vibrando de enojo. En la antecámara de la alcoba de su tío la vi detenerse, como si vacilase. Al fin, deslizó la mano en el bolsillo y sacó no sé qué, un objeto menudo. Luego entró resueltamente. Yo me oculté entre los pliegues de la cortina. Había poca luz. El enfermo aullaba.

-¡Ya estás aquí! ¿Qué hacías? No sé qué te traes tú escondido, no sé. ¡Pero en cuanto salga de esta cama maldita, a fe de Matías Beniel que he de saberlo, y si es lo que me figuro, encomiéndate a Dios! ¡Mira, ahí tengo mi revólver... lo oyes!

Y así rabiosamente la culata del arma y dirigía el cañón contra el rostro de Julia.

El sudor corría por mi frente. Percibía el ritmo del temblor de mis piernas...

-¡Silencio! -ordenó ella-. Toma la medicina nueva... A ver si te quita los dolores...

En un vaso de agua vertió unas gotas, contándolas rápidamente. El viejo bebió de un trago. Casi en el mismo momento se enderezó, agitando las manos y muy abiertos los ojos, como si quisiese gritar y el grito no saliese de su garganta. Ya he dicho que la luz era débil y que no estoy enteramente seguro de nada de lo que creí ver. El enfermo cayó después sobre la almohada, de golpe, como amodorrado. Hubo silencio. Julia miraba al enfermo con atención aguda.

Aterrado, me escabullí por las habitaciones oscuras hasta la sala. De la sala pasé al recibimiento; tomé abrigo y sombrero y huí escaleras abajo, sigiloso, sin razonar mi fuga. Escapaba..., porque sí. Una mano parecía empujarme, lanzarme hacia fuera.

Al otro día vi en un periódico la esquela mortuoria de don Matías Beniel, capitán de fragata retirado, y recibí un billete muy lacónico: sólo decía "Ven". Metí ropa en una maleta, di por pretexto en mi casa un viajecillo necesario, y desaparecí de Madrid. Dos meses estuve recorriendo diversos puntos de España. Se me figuraba que me buscaban, que iban a prenderme. Luego seguí a Francia. Cuando regresé, supe por Anita Hernández que Julia no estaba en Madrid. Y ¡jamás, jamás!, llegué a conocer su paradero. –Cierto que tampoco lo intenté.

Enigma. ¿Era Julia una mujer desenfrenada o una enamorada loca, pero sincerísima? ¿Qué sentido atribuir a la escena que presencié? ¿No podía tener la muerte de don Matías la causa más natural, un error de dosis, o el paso de una embolia, o alguna congestión? ¿Hay que dejarse llevar por la fantasía? ¿Hay que hacer de todo una novela, un melodrama terrorífico?

Sigo ignorándolo. El misterio de Julia fue varios años mi tormento. Y, de noche, su mirada me sugiere aún cosas que me estremecen. Y le he retorcido el pescuezo al amor, allá en las soledades de mi alma.

LA CONDESA DE PARDO BAZÁN

“La conquista de la Cena”

El Sol, n. 16 (16, diciembre, 1917)

La víspera de la fiesta de la Natividad nos habíamos detenido, los que los formábamos, la compañía de Quiñones, en un poblacho castellano, esperando dar al día siguiente una función que nos valiese algunas pesetas. Entretanto, no sabíamos cómo cenar aquella noche, la Buena tradicionalmente.

Los de aquella misérrima agrupación de faranduleros no teníamos nada que pignorar a no ser los cuatro oropeles pingajosos del vestuario artístico. Con ellos nos atrevíamos a todo porque la necesidad envalentona. La dama, Matildita Roso, hacía los papeles de duquesa con un traje de lanilla y una erizada piel de gato, y Quiñones, director, empresario, primer actor de carácter, y todo lo que se tercié, salía de elegante luciendo un gabán de tintadas costuras y cuello de terciopelo, pelado y con un dedo de caspa. Por la Roso –aquí, en confianza absoluta– estaba yo en la *troupe*, en vez de estudiar Derecho en Valladolid. Quiñones afirmaba que “este monigote” eclipsaría a Fernando Díaz de Mendoza, claro es que con el tiempo; pero tal esperanza era mi única recompensa. No me pagaba Quiñones, como es natural. Bien adivinaba que, para mí, era suficiente la carita de la Roso.

Afuera malicias y sonrisas equívocas y picarescas. Por la carita, únicamente, aquella carita de elegía y añoranza, de ojos de oscura violeta, andaba yo de zoca en colodra, sin lastre en el estómago y casi sin camisa. Ha de saberse que la Roso estaba casada con el que hacía las veces de apuntador, un bizco esmirriado, que la trataba mal; y, caso muy frecuente en las actrices, le guardaba una fidelidad estricta. Tenían un pequeñuelo, y la madre, minada su salud por fatigas y privaciones, no había podido amamantarle. Como un ama de cría significaba un lujo^{1º} sultaniano, la Roso traía consigo una cabra, de la cual chupaba el crío, formando lindo grupo mitológico.

Yo me quitaba de la boca, como suele decirse, el sustento, para mantener a Esmeralda –nombre que le había puesto Marcote, el gracioso, admirador de Víctor Hugo–. Daba a la cabrita todo mi pan, y ella me agradecía la atención con un balido afectuoso y la caricia de su lengua áspera y su húmedo hocico sobre mi mano.

Al llegar al pueblo, nos dirigimos a la posada, con honores de fonda, y en ella nos exigieron algún adelanto, para ofrecernos albergue y cena. Estaban de

^{1º} Corregimos la errata: lugo.

chascos y de pufos hasta aquí, sí señor. ¿Qué garantía ofrece una comparsa como la nuestra? Ninguna; bien lo podíamos comprender. Una señal, cinco duros siquiera, y tendríamos camas mullidas y guisado de carnero y gallo con arroz. De otra suerte, nos podíamos ir con la farándula a otra parte.

Recorrimos las calles, nos dirigimos al Alcalde, que tuvo buenas palabras, pero no se prestó a *responder*... No, eso de responder, como comprendíamos nosotros... Todo era *como comprendíamos* nosotros, que sólo comprendíamos que teníamos gazuza, que nos helábamos y que aquella noche venturosa para el género humano íbamos a pasarla al sereno. Y a mí, lo propio no me preocupaba. Era la demacrada y suave faz de la Roso lo que no podía apartar del pensamiento. Mi ilusión por aquella mujer nacía justamente de un sentimiento de compasión muy honda, extensiva a su hijito. Era piedad, romanticismo sin exigencias concretas, sin más ansia que la de ternura. Capaz me¹¹ sentía de salir al camino y detener a un trajinero, para que la Roso cenase caliente, siquiera una taza de caldo...

No teniendo mejor cobijo, nos refugiamos en el Ayuntamiento, en el destartalado local que iba a servir de teatro, bajo pretexto de preparar los detalles de la representación. Y mientras unos buscaban sillas y bancos, sacándolos de las dependencias, y los alineaban, otros deliberaban sobre la situación angustiosa, urgente. Marcote, el gracioso, mozo muy despachado, acababa de concebir una idea sombría, pero salvadora. Enajenar nuestra única propiedad: la cabrita. Para disculpar arbitrio tan cruel, hay que pensar en lo que es hallarse un 24 de diciembre en un pueblo desconocido, sin sustento, sin blanca, viendo al través de los vidrios penetrar esa luz lechosa y lívida que anuncia la nevada inminente. En poco rato Marcote logró, para su proyecto, una aprobación total, aunque vergonzante. El más explícito fue... el propio esposo de Matildita, que se atrevió a perfeccionar el plan, añadiendo que si no hubiese comprador para Esmeralda, podíamos..., podíamos... En la posada se encargarían de lo desagradable, de la *operación*... Esmeralda estaba como un pavo, y alrededor de sus riñones debía de acolcharse una grasa exquisita. Cenaríamos; al menos, cenaríamos; nos acostaríamos con algo en la panza, dorado a la lumbre y succulento.

Y cuajaba la idea, cuando, en un rincón del pasillo por donde cruzaba en busca de mobiliario, una sombra se alzó ante mí, y una voz anhelante, angustiosa, me llamó por mi nombre:

-Saturio, Saturio...

¹¹ Corregimos: ne.

Era la primera vez que la reservada Matildita se tomaba tal confianza conmigo. Un vuelco me dio el corazón. Cuando una mujer amada nos llama así, a solas, por el nombre, creeríamos que arranca y absorbe todo nuestro ser, que nos saca de nosotros mismos, y nos envuelve en la espiritualidad de su alma.

Sólo contesté:

-¡Matilde!

Se explicó, pero no era necesario. Yo había comprendido, adivinado la súplica, y hasta la indignación temblorosa. Y, ante los ojos de violeta, anegados en llanto la acción, también a mí, me parecía un crimen. Imágenes horribles surgían en mi imaginación, y vi a la cabrita bajo el cuchillo, y su blanco pelaje manchado de sangre espesa y caliente, y oí su trémulo balar de¹² agonía, tan semejante al lamento débil de un chiquillo expirante... ¿Cómo no me sublevó desde el primer momento semejante barbaridad? Audazmente, estreché las manos de Matildita, y luego, sin recato, su cuerpo frágil, y sellé sus pupilas con fugitivo halago, y murmuré a su oído con ardor:

-No tengas cuidado, no harán tal. Antes me matarán a mí.

Corrí... Quiñones me recibió con cólera. Ya la sugestión de glotonería había prendido y actuaba.

-¿Y qué se cena esta noche, guasón?– clamó irritado.

-Si no hay otra cosa, nos le cenamos a usted... A la cabra no se le toca.

Y salí de la Casa Ayuntamiento, corriendo, como si fuese a alguna parte. Copitos menudos de nieve, con su frío beso, parecían avisarme de que era una locura mi expedición en busca de una cena que no existía. No les hice caso. La cena tenía que existir, puesto que así lo deseaba Matilde.

Al otro extremo de la plaza alzábase el Casino. Me atrajeron sus ventanas iluminadas, su puerta franca, y el ver que dos o tres pueblerinos, envueltos en mantas y tapabocas, se dirigían hacia él. Les seguí, y subí una escalera sucia, y entré en un salón en que el humo del cigarro formaba densa nube que apenas consentía ver las caras de los concurrentes. El chasquido de las fichas de dominó me despertó una percepción singular. Soy maestro en ese juego inocente y soso. Para arriesgar en la timba que adivinaba unas monedas, me faltaba tenerlas: lo esencial. En el dominó no se paga sino al hacer cuentas. ¿Y si perdía? ¡Bah! –Propuse una partidita a un sujeto bien portado, con trazas adineradas, y aceptó. Aquello fue coser y cantar. En una hora gané diez o doce pesetas.

¹² En el texto de *El Sol* se incluye erróneamente “pesa y caliente, y oí su lento balar de”.

No me bastaban. Me pedían más unos ojos dolorosos, implorantes, del color de los lirios..., y pasé a la sala del crimen. Me vacilaban las piernas. ¡El todo por el todo! No crean ustedes: en el poblacho, de cuyo nombre, al revés que Cervantes, diré que no quiero olvidarme nunca, había sus puntos fuertes, y se arriesgaba algo. Una suerte inaudita me llevaba como de la mano, me señalaba la carta que me convenía más, hasta tal punto que un instinto de prudencia me aconsejó retirarme, no sólo porque pudiera volverse la suerte, sino porque creía notar recelo y hostilidad en los puntos. ¡Demontre de forastero! Para que le viniesen así, ¿tendría alguna habilidad, alguna treta...? Salí del Casino palpando, en el bolsillo, billetes, y bastantes duros. Corrí a la posada. Ante un pápiro la mesonera se decidió, y encargué la cena, el gallo con arroz, las sopas de ajo con huevos, las magras, la ensalada de coliflor, el buen café, el anisado, la manzanilla. ¡Lo que se llama cenar! Y la cena nos produjo tal plétora de contento, que bailamos y cantamos villancicos, hasta las tres de la madrugada, como locos, y al nene de Matildita le paseamos en triunfo, olvidándonos de que, horas antes, a poco le dejamos sin nodriza. Hambre, amor, agujijones continuos de la vida, ¡cómo pincháis!

LA CONDESA DE PARDO BAZÁN

“El panteón de los años”¹³

El Sol, n. 29 (30, diciembre, 1917)

¹⁴Allá donde las eternas nieves cubren¹⁵, como un casquete de plata, la extremidad de la tierra, y existen soledades dilatadísimas¹⁶, sin rastros de vida, no ya humana, sino de toda clase¹⁷, con gigantescos bloques de hielo, se ha formado el eterno¹⁸ edificio.

Se alzan colosales sus¹⁹ bóvedas transparentes, y su estilo arquitectónico recuerda²⁰ en gran parte el de las construcciones atribuidas a los cíclopes²¹. La puerta, la única puerta, es baja, y no existen ventanas²², ni cornisas ni adornos. Dentro, salas y más salas²³, y, abiertos en el mismo hielo, nichos donde descansan los años difuntos. Fue el Padre Tiempo, el viejo temeroso, el siempre joven interiormente²⁴, el que se renueva²⁵ a medida que se consume, quien trazó el plano y erigió²⁶ los muros deslumbradores de este edificio misterioso²⁷, para²⁸ dar en él sepultura magnífica a sus²⁹ hijos, según van precipitándose³⁰ en el abismo del no ser.

Millones de años yacen allí, y el mayor número³¹ ha transcurrido sin dejar huellas en la memoria de nadie. Antes de que el hombre, en el período del último

¹³ Inmenso [e]ra es el Panteón de los años.

¹⁴ Inmenso es el Panteón de los años.

¹⁵ cubren el casquete Nort[e] del globo de la tierra, y existen soledades inmensas, dilatadísimas [sic],

¹⁶ soledades inmensas, X

¹⁷ c[ll]ase

¹⁸ bloques de hielo se ha [f]ormado el ete[rno]

¹⁹ Se alza colosal, [co]n bóvedas

²⁰ recuerda el de las construcciones

²¹ y [q]ue se reducen álíneas [sic] de sillares so[bre] otras líneas de sillares, sin más adorno, ni más estilo

²² y no existen huecos de ventanas

²³ Salas y más con nichos abiertos en el mismo hielo,

²⁴ jovenpor dentrinteriormente

²⁵ El que renueva a medida

²⁶ alerigió

²⁷ esta edificiomisteriosdso.,

²⁸ pra

²⁹ ásus

³⁰ cayendo

³¹ y e mayor nú[m]ero

terciario y el primer cuaternario³², hiciese su aparición sobre la tierra, años³³ infinitos, que no es posible calcular, habían caído³⁴ silenciosamente³⁵ en la fosa común, como caen las hojas en las grandes selvas desconocidas, y se amontonan formando capas³⁶ de mantillo, donde³⁷ brotarán³⁸ nuevos³⁹ gérmenes⁴⁰. Padre amoroso, aunque devore a su progenie por necesidad ineludible, el barbado Kronos⁴¹ recogió a esos años oscuros⁴² y sin historia, y los llevó al palacio fúnebre y glacial. Ninguna inscripción señaló⁴³ el sitio que ocuparon⁴⁴. Eran los años anónimos, en que todo fermentaba para⁴⁵ las evoluciones y los cataclismos⁴⁶ futuros.

Desde que un ser desnudo, inerme, débil, lloroso, temblante⁴⁷ de hambre y de frío, apareció sobre⁴⁸ la tierra⁴⁹, los años empezaron a tener carácter propio. Se lo prestó la lucha de aquel ser⁵⁰ recién nacido⁵¹ con los⁵² elementos y con la materia. Era de presumir que ésta se tragase a aquél, pero sucedió lo contrario. A cada paso, el ser hacía una conquista⁵³. Ya sus noches⁵⁴ no eran oscuras; ya su cuerpo, aterido, podía⁵⁵ calentarse a un fuego que mantenía⁵⁶ con especial⁵⁷ cuidado, no

³² Antes de que el hombre, nmedio de en los períodos casi i[g]norados tam[b]ién del último terciario y el primer cuaternario,

³³ anos

³⁴ caiso

³⁵ sil[en] ociosamente en la f [fin de la cuartilla]

³⁶ forma[n] ca as

³⁷ mantillodonde

³⁸ germinarán

³⁹ nuev s

⁴⁰ vegetales

⁴¹ Tiempo

⁴² oscuro[caracter ilegible]

⁴³ se[ñ]aló

⁴⁴ el sitio [salto de línea] ocuparon

⁴⁵ pra

⁴⁶ catac[salto de línea]mos

⁴⁷ muerto

⁴⁸ s[salto de línea]bre

⁴⁹ Tierra

⁵⁰ del ser

⁵¹ venido

⁵² conlos

⁵³ conquista nueva

⁵⁴ [n borrosa y a continuación salto de línea]ches

⁵⁵ ya su cuerpo aterido podía

⁵⁶ mantenían

⁵⁷ es[p]ecial

dejándolo extinguirse jamás⁵⁸. Y a estos años bienhechores les puso el caduco Tiempo un⁵⁹ letrero que decía así: “Años del Calor y de la Luz”. Ocupaban una crujía larguísima, pues largos fueron también los períodos en que la Humanidad⁶⁰ errante no⁶¹ tuvo más consuelo que la llama y la tea, al peregrinar⁶² en busca de caza y de regiones benignas⁶³ donde reposar, ignorante aún de que podía alzar ciudades⁶⁴ y labrar el suelo para recoger⁶⁵ cosechas.

Cuando lo averiguó⁶⁶ y lo puso en práctica⁶⁷, empezaron los años que el Tiempo llamó “de las Artes⁶⁸”. En las jóvenes⁶⁹ ciudades, en los templos que las consagraban⁷⁰, el arte florecía⁷¹. Eran⁷² arte los adoratorios; arte, las residencias y palacios de los tiranos⁷³ y de las cortesanas;⁷⁴ arte, las armas⁷⁵ con que⁷⁶ se combatía; arte, los cuencos⁷⁷ en los que se bebía; arte, las máscaras⁷⁸ de oro que cubrían el semblante de los guerreros, cuando iban a dormir en los hondos sepulcros⁷⁹. Un solo camafeo encerraba toda la espiritualidad de un pueblo. Una copa, modelada⁸⁰ sobre lo vivo, toda la belleza, recién revelada, de la mujer.

Y he aquí que sobrevienen otros siglos. El Tiempo recuerda cómo se inauguraron. Fue una noche estrellad⁸¹ y helada, en un portalillo semirruinoso,

⁵⁸ jamá

⁵⁹ una

⁶⁰ humanida

⁶¹ nno

⁶² más consuelo, al peregrinar

⁶³ reg ionesbenignas

⁶⁴ ignorante aun de la ciudad, podía alzar ciudades

⁶⁵ pararecojer

⁶⁶ hubo averiguado esto

⁶⁷ enpractica

⁶⁸ lasArte

⁶⁹ nuevas

⁷⁰ adornaban

⁷¹ en donde [q]quiera el arte florecía

⁷² E[r]an

⁷³ Rey[salto de línea]yes, de los tiranos

⁷⁴ cortesanas.;

⁷⁵ la aramas

⁷⁶ conque

⁷⁷ artelos cue[salto de línea]cos

⁷⁸ bebía. arte las máscaras

⁷⁹ de los guerreros en las sepulturas

⁸⁰ co[salto de línea] modelada

⁸¹ estrel ada

de una aldea⁸² de Palestina. Como tantos millares de siglos antes, había nacido un ser inofensivo, inerte. Los pastores, dejando sus majadas, acudían a adorarle⁸³, guiados por un astro puro⁸⁴. Llevaban⁸⁵ ofrendas, corderos recientes, leche en colodras chicas⁸⁶, miel en panales, manteca, a fin de que⁸⁷ se cumpliese lo profetizado: “Enmanuel⁸⁸ se llamará, y comerá manteca y miel”.

Y venían también a postrarse ante el Niño, unos⁸⁹ Magos, procedentes de lejanos⁹⁰ reinos. Porque el Niño no había venido⁹¹ solamente para⁹² aquellos zagales⁹³, sino para todos los hombres del mundo⁹⁴. Así lo entendían los Magos, de los cuales el uno era negro, como carbón⁹⁵. Desde el primer⁹⁶ instante, no existía diferencia⁹⁷ de razas. Al menos, no existía dentro de aquel Portal. El Infante⁹⁸ sonreía al de la testa lanosa, y la Mujer celestial descubría, con gracioso movimiento, sosteniendo el paño entre sus dedos de marfil, el corpezuelo del Redentor, para que el Negro lo recibiese⁹⁹.

Y el Tiempo nombró¹⁰⁰ a estos años, a muchos años que fueron transcurriendo y en los cuales¹⁰¹ cada día se erigieron templos al Niño, en los ámbitos de la tierra, “años de la Redención”¹⁰². Y les dio el lugar más señalado¹⁰³ y¹⁰⁴ honroso,

⁸² en un port lillode un edificio rsemiruinoso de Buna ladea

⁸³ Los pastores acudían a adorarle

⁸⁴ guiados por una estrella

⁸⁵ L evaban

⁸⁶ recentales, gallin leche de sus en colodras chicas

⁸⁷ par que

⁸⁸ Manuel

⁸⁹ Niñounos

⁹⁰ lejano

⁹¹ b nido

⁹² prapara

⁹³ pastores

⁹⁴ pra todos quantoshabita[n] el mindo

⁹⁵ negro como cargbón

⁹⁶ [p]rimer

⁹⁷ dostinción

⁹⁸ Niño

⁹⁹ descubría pra qu[salto de línea] el lo contemplase, con gracioso movimiento, sosteniendo el paño entre sus dedos de marf[salto de línea] el corpezuelo de l Redentor

¹⁰⁰ llam´

¹⁰¹ culaes

¹⁰² cada día tuvo un templo nuevo el Niño, “años de la Redención”

¹⁰³ lad

¹⁰⁴ y y

el centro del Panteón¹⁰⁵ de los años. A este departamento llamó¹⁰⁶ “La Catedral”. Lo parecía, en efecto¹⁰⁷, por la forma de sus bóvedas y por las múltiples columnas¹⁰⁸ de bloques de hielo que lo sustentaban.

Otro grupo de años, fuertes y resplandecientes, colocó el Tiempo en un salón espacioso, grandioso¹⁰⁹. Durante¹¹⁰ aquellos años, un mundo se añadió¹¹¹ al ya conocido¹¹², al mundo¹¹³ clásico, autor¹¹⁴ y formador de civilizaciones. Otro, de incalculable extensión, despuntaba¹¹⁵ en las planchas de madera de que se servía un inventor extraordinario¹¹⁶. Mientras los mediterráneos¹¹⁷ completaban el planeta cruzando¹¹⁸ el tenebroso Océano¹¹⁹, los teutones daban¹²⁰ vuelo de águila al espíritu, descubriendo¹²¹ la imprenta. Y el Kronos rotuló¹²² a estos años fecundos, asombrosos, “años de la Invención”¹²³. Y aún sepultados, creyó¹²⁴ ver que rebullían, que se agitaban, que querían¹²⁵ renacer; tal era su vitalidad. No¹²⁶ estaba muy seguro¹²⁷ de que fuesen cadáveres de años. Algo¹²⁸ germinal¹²⁹, una electricidad singular, emanaba de su huesa, como el perfume de los santos

¹⁰⁵ el centro, [l]a clave del ePanteon

¹⁰⁶ departa ento [salto de línea] rífico le llamó

¹⁰⁷ efec to

¹⁰⁸ y las columnas

¹⁰⁹ salónespaci[salto de línea] como un mundo

¹¹⁰ Y es que durante

¹¹¹ añadin

¹¹² al anterior

¹¹³ mun[salto de línea]

¹¹⁴ al siempre autor

¹¹⁵ Y otro mundo de incalculabl[salto de línea] extensión asomaba

¹¹⁶ extraordi[n]ar[salto de línea]

¹¹⁷ latinos

¹¹⁸ cyuzando

¹¹⁹ el tenebroso y desconocido Occé[salto de línea]co

¹²⁰ teutonesdaban

¹²¹ inventando

¹²² rotuló,

¹²³ años de la Invención

¹²⁴ cre[salto de línea]

¹²⁵ uerain

¹²⁶ renacer. No

¹²⁷ muyseguro

¹²⁸ años, Algo

¹²⁹ germinal les prestaba movimiento

cruza¹³⁰ las piedras de sus sarcófagos. Dijérase que palpitaban como mariposas que rompen su¹³¹ crisálida y reciben el primer¹³² soplo de aire.

El Tiempo, reflexivamente, consideraba ahora a los años que siguieron a los de la Invención. Y le sorprendía verles tan momificados y secos.¹³³ Veía su fealdad, su triste catadura¹³⁴, y no acertaba qué calificación les convendría. Lo que¹³⁵ más le preocupaba¹³⁶ eran los últimos¹³⁷ en fecha. Estos venían en un estado verdaderamente espantable¹³⁸. Mutilados, acribillados¹³⁹ de recientes cicatrices, con la cabeza colgando, con los ojos fuera¹⁴⁰ de las órbitas¹⁴¹, rotas¹⁴² las mandíbulas y encharcados¹⁴³ de sangre renegrida¹⁴⁴, dijérase que acababan de descolgarles¹⁴⁵ de algún cruento patíbulo. No les envolvía ni un sudario; su desnudez dolorosa no tenía más velo que aquella¹⁴⁶ sangre chorreada¹⁴⁷ por todo el cuerpo¹⁴⁸.

Siendo tan aterrador¹⁴⁹ el aspecto de estos años, aún parecía más repugnante el del último¹⁵⁰. Porque éste, que acababa de caer en el abismo, ya, ni era cadáver ni momia¹⁵¹, sino un esqueleto, cuya osamenta sólo cubría un pellejo árido, que a pedazos se desprendía. De relieve dejaba traslucir toda la armazón ósea. No

¹³⁰ quetraspasa

¹³¹ mariposa^W s qu salen de su

¹³² pr[margen de la hoja de papel y salto de línea]mer

¹³³ a los de la que no se resignaba a morir del t odo. Le sorprendia qu festos, en cambio, no solo estuviesen mupareciesen como secos ya, como momias hediondas.

¹³⁴ catadu[salto de línea]

¹³⁵ Y lo que

¹³⁶ preocupaba,

¹³⁷ úl[salto de línea]mos

¹³⁸ horrible

¹³⁹ acribillado[salto de línea]

¹⁴⁰ un ojo

¹⁴¹ de la órbita

¹⁴² rot[a]

¹⁴³ y todos encharcados

¹⁴⁴ denegrida

¹⁴⁵ desco[salto de línea]garles

¹⁴⁶ que sus aquella

¹⁴⁷ secaya,

¹⁴⁸ cuerpo chorreada

¹⁴⁹ espantable

¹⁵⁰ últ[salto de línea]

¹⁵¹ abismo de los años, era np ya un cadáver

podía dudarse: de hambre había fallecido aquel infeliz año¹⁵². De hambre, de privaciones, de insuficiencia¹⁵³ fisiológica...

Un movimiento de repugnancia y un enojo hizo Kronos al recoger, a las doce de la noche en punto, del último día¹⁵⁴, aquel miserable despojo orgánico. Los huesos¹⁵⁵ se le deshacían en las manos, carcomidos y polvorientos. Enojado, lo dejó caer,¹⁵⁶ rehusándole hasta¹⁵⁷ los honores del sepulcro. Y, para¹⁵⁸ consolarse, se puso a fantasear¹⁵⁹ cómo sería el año que¹⁶⁰ había nacido, al dar su postrer¹⁶¹ campanada el reloj. Una ilusión de paternidad le estremecía¹⁶² la barba velida y el corazón fatigado de tanto procrear. El Año¹⁶³ Niño sería fresco, grueso, rubio, riente, sano, con una piel de seda rosa y una faz de angelote¹⁶⁴. Y evocó su imagen¹⁶⁵, y quiso verle aparecer¹⁶⁶ allí mismo, donde dormían sus mayores, donde él, a su vez, yacería¹⁶⁷. La ardiente esperanza que se deposita en las¹⁶⁸ criaturas se cifraba ahora en el añito¹⁶⁹ novel, recién nacido, que venía a cumplir las promesas¹⁷⁰ y a consumir las reparaciones.

¹⁵² solo cubría un apiel que á fuerza de arrugas parecía escamosa xxxxxxxxxxxxxxxx
 xxxxxxxx El rápido enflaquecimiento que delataba, se advepermitía aprecuar toda la
 armazón ósea de aquel mísero cuerpo. La cabeza dejaba ver el cráneo y las manos, las
 falanbres de los dedos, como en .Un lNo podía dudrase: de hambre habi muerto
 aquel mísero año

¹⁵³ angustia

¹⁵⁴ de repugnancia, de enojo, sinhizo Kronos a[r]recoger. á [l]as doce de la noc[salto de
 línea] del último día

¹⁵⁵ fuesos

¹⁵⁶ caer, caer,

¹⁵⁷ rehusandol[e] h[as]ra el s[salto de línea]

¹⁵⁸ pra

¹⁵⁹ fantasera

¹⁶⁰ [q] [e]

¹⁶¹ última

¹⁶² leestre[salto de línea]

¹⁶³ año

¹⁶⁴ y una cara angelical

¹⁶⁵ [Y] evoc[ó] imagen

¹⁶⁶ aparecer,

¹⁶⁷ donde él á s[salto de línea] vez yacería

¹⁶⁸ los

¹⁶⁹ añit o

¹⁷⁰ que venía como una risa y uná cumplir las prome[salto de línea]

A la evocación del Padre de los Años, se presentó, en efecto, el de 1918¹⁷¹. Llevaba esta¹⁷² cifra en la frente, y sólo por ella pudo¹⁷³ reconocerle Kronos, que, atónito, le contemplaba¹⁷⁴. El Año acabado de nacer no tenía forma humana; era una sombría Esfinge de bronce, medio monstruo y medio fiera. Y el bronce de la Esfinge estaba caldeado por un fuego interno, inextinguible. Y el pedestal¹⁷⁵ de la Esfinge era de mármol rojo, color de sangre. Y, a su alrededor, el suelo humeaba...

LA CONDESA DE PARDO BAZÁN

¹⁷¹ apase presentó en efecto el de 1918

¹⁷² L evaba est[salto de línea]ta

¹⁷³ puso

¹⁷⁴ contem[salto de línea]plba

¹⁷⁵ El Año acabado de nacer era una gran esfinge de bronce, de sombrío colo. Y el bronce de la Esfinge estaba cal deado por un guego interno, inextinguible. Su cuell[salto de línea] El pedesratl

“Galana y Relucia”

El Sol, n. 85 (24, febrero, 1918)

Era una yunta que daba gozo de verla. Parejas como dos gotas; rollizas y limpias de piel, con la misma raya de azabache a lo largo del lomo, rematado en el vigoroso maslo, esquilado siempre; nada traicioneras, incapaces de soltar una coz a un descuidado; con el diente alegre y el trabajo continuo, las dos mulas del Tío Terrones valían cuanto pesaban en oro. Al menos, así se lo decían los convecinos, los de Montonera, con sus miajas de envidia porque aquel diantre de hombre tenía la suerte arrendada.

Al menos, lo creían así... La verdad de las cosas la sabe quien la sabe. Tío Terrones, antaño, tuvo un golpe de fortuna; una hija suya, la Petronila, le dio bastante dinero, en veces. Lo malo fue que la pobretica se murió. No pudiendo recelar que tal cosa sucediese, porque era como una clavellina la moza, tío Terrones anduvo a la buena vida. Le quedaban, al faltar Petronila, unas tierras, la casa y aquel par de mulas, que en leguas a la redonda no lo había semejante. Todo ello bastaría a quien no tuviese medio perdido el hábito del trabajo, que es difícil de conservar.

A sus horas, tío Terrones, listo como las centellas, pensaba sobre su suerte y sobre la de los hombres en general, en este mundo de mojjiganga. Veía trabajar, sí, señor, a gran parte de sus convecinos; Montonera, con sus casas de adobe, era un poblacho, y todos destripaban los terrones que producen la vida en forma de espiga rubia. Existían, sin embargo, en el mismo pueblo algunos individuos que se libraban de arar y economizaban el sudor, y casualmente no eran los más pobres, ¡qué iban a ser! El secretario del Ayuntamiento, cacique muy activo, ya vestía como los señores y gastaba cadenas de oro. Y Crispo Samuel, el prestamista, tampoco madrugaba para salir a las eras. Y aquel tunarra de Morlaco ignoraba cómo se abre el surco, o, si lo supo alguna vez, lo había olvidado ya. Otras eran sus industrias y sus labores. De feria en feria, desapareciendo a veces semanas enteras, realizaba ganancias misteriosas. No obstante, se susurraba en el pueblo que el Morlaco, encerrado en su casa ruinoso, donde vivía su madre ciega, se moría literalmente de hambre.

Sacaba en limpio el tío Terrones que trabajar, bueno; pero que una cosa es eso y otra reventarse trabajando, cuando hay maneras de defenderse... Su chica, aquella Petronila que comía la tierra, ¿sudó mucho pa ganarse miles de pesetas, corcho? El que discurre también trabaja; pero ¡hay trabajo de trabajo! Tío Terrones trabajaría con su ingenio. ¿Si él se atreviese... a...? La palabra temía hasta

formularla interiormente, en ese recóndito santuario, tantas veces profanado al día, de la conciencia. ¿Y por qué no se había de atrever? Allí estaba el Morlaco, que ni se había muerto ni ido a presidio. Cuántos, si pudiesen, harían como el Morlaco. Y son infinitos los que, en una u otra forma, lo hacen, y les va ricamente. De esto estaba convencido el tío Terrones. Y de tal convencimiento pasó a concebir una idea que le pareció peregrina. La dio vueltas, la consideró desde todos los puntos de vista, la creyó disparatada al pronto, y un segundo después la vio clara y hacedera. Como golpe, era golpe... ¿Y si...? Ya, ya; convenía atar bien los cabos. Pero, acertando con el nudo, ello era rara treta y nadie la sospecharía.

Fue a boca de noche cuando conferenció con el Morlaco. El día era caluroso, y daba consuelo, después de haber arado todo él, gozar del viento frío del atardecer, que consolaba. En el cielo castellano empezaba a asomar la luna, fina como una hoz que ha ido gastándose a fuerza de segar. La soledad era absoluta, y apenas se escuchaba el ladrido de un mastín, apagado por la distancia. Los dos hombres conferenciaron despacio, y Morlaco, sorprendido al pronto, acabó por admitir el discurso, que ya es discurso, ¡toño! Lo admitía Morlaco porque ya era cosa *sigura*: se iba, no aguantaba más en el *condenao* pueblo y en la pobrertería de los de *arredor*. Braulia, la hija del sacristán, cuidaría de la ciega, y él, de mandar cuartos. No hay como correr mundo. Y tío Terrones, acordándose de su chica, aprobaba. Por *ay* fuera es donde se *pué* salir de miserias y de *hambrerías*. Si él no fuese viejo ya...

A la mañana siguiente a este cuchicheo, sin más testigos que la lunica, tan recortada y tan silenciosa, se empezó a decir por el pueblo que a tío Terrones le habían *quita*o sus dos mulas, las mejores piezas que han comido pienso en el término, su Galana y su Relucia, el pan de su vejez. Hasta los que eran hostiles al tío Terrones y le habían puesto de pelo de conejo cuando aprovechó las ganancias de su hija, le compadecieron entonces. ¡Tantas veces como se le había oído decir que antes se ahorcaría que vender su pareja! ¿No eran ellas, la Relucia y la Galana, las que abrían el surco profundo y derecho, las que removían la tierra, las que preparaban la cosecha futura? Tío Terrones encomiaba su belleza en frases ardorosas, como se encomia la de una mujer. ¿Cómo podía habérselas *deja*o “quitar”, y quién pudo quitárselas? ¿Quién fue el ladrón desuella caras, hijo de perra? Las sospechas no tardaron en concretarse. Sólo del Morlaco se sabía que era a ratos cuatrero. Para mayor convicción, el Morlaco había desaparecido. La Guardia civil, avisada por el propio tío Terrones, le buscaba en los contornos. Sólo que el aviso fue dado seis días después de la desaparición de la pareja, y si el Morlaco, desde entonces, corría, corría, tenía tiempo de haber llegado a Rusia.

Hubo, sin embargo, un niño, hijo de una mendiga, que andaba siempre pilleando, que afirmó haber visto al Morlaco, al anochecer, deslizarse pegado a las casas, como el que se oculta. Y no mentía el pequeñuelo. En el corral de su casa esperaba tío Terrones al aventurero, que había resuelto el problema de vivir sin trabajar. Le esperaba temblando de ansiedad, porque de la relativa honradez y lealtad de aquel tuno pendía su suerte. Bien pudiera Morlaco, realizada la sustracción de las mulas, guardarse en el bolsillo las tres mil cuatrocientas pesetas que de su venta en la feria de Brivianes había sacado, y salir arreando hacia las grandes urbes, donde la gente despabilada encuentra tantas ocasiones de hacer presa y botín. Y me creeréis¹⁷⁶ o no, pero os digo que nadie es del todo pícaro, y acaso pueda sostenerse la proposición contraria, que no me resuelvo a formular más claramente. Morlaco tenía sus rincones de luz en el alma. Entregó rigurosamente las tres mil, contentándose con el pico, y en voz algo ronca suplicó:

-Tío Terrones: ya que se queda aquí, mire un poco por mi cieguecilla. Entérese si la Braulia la cuida bien. *Pa* no dar sospechas, por el Giro Postal mandaré los cuartos a la Braulia. No conviene que sepan que he *veníó*.

-¿Y dices –interrogó tío Terrones– que el tratante de Brivianes se llama Calleja?

-Calleja se llama, y a mi ver las venderá en la feria Valdemojados, el día 9.

Nadie extrañó que el pobre tío Terrones se diese a recorrer ferias y pueblecillos, en busca de sus mulas, pedazos de su alma. Montado en un rocín de alquiler, andaba de la Ceca para la Meca, mientras la Justicia proseguía sus inútiles pesquisas, convencida de trabajar en balde. ¡A saber quién ocultaba las mulas! Si el Morlaco las había vendido, el comprador podía esconderlas.

Y fue acontecimiento sensacional el que, en la feria de Valdemojados, en ocasión de estar el tratante discutiendo precio con un rico labrador enamorado de la Galana y la Relucia, que se las comía con los ojos, y próximo ya a recibir las arras en un grasiento billete de Banco, un viejo, gritando como un furioso, se abrazase a la Relucia, exclamando casi con lágrimas:

¡Ay, mi prenda! ¡Ay, mi joya, las telicas de mi corazón! ¡Relucia, Galana, cómo me estaba sin vosotras! ¡Ay, San Antonio, que ya encontré a mis niñas, a mis mozas buenas!

Arremolinada la gente, acercose el sargento de la Guardia civil... El tratante juraba y mascullaba blasfemias sombrías. Aquel par era suyo; lo había comprado,

¹⁷⁶ Corregimos: *creréis*

lo había pagado con su dinero. Suyo, legítimamente... Pero le desengañaron. Las mulas eran robadas, y su dueño, aquel honrado viejo que las acariciaba con transporte sincero –porque, en tal instante, tío Terrores, más que en el éxito de su golpe industrial, pensaba en que eran su Relucia, su Galana, lo que iba a recuperar inmediatamente... Y, en efecto, por más que el tratante se mesó las barbas y se arrancó los pelos, el tío Terrones regresó a su pueblo con el rozagante par. El dinero que había pagado el tratante, que se lo pidiese al ladrón cuando fuese habido. El dueño legítimo no tenía que ver con eso; y que las mulas eran del tío Terrones, bien lo sabía la Guardia civil, amén de algún vecino del pueblo que se encontraba en la feria y vino a atestiguar. ¡Sí que había en la provincia entera otro par como aquél! ¡Otro porte, otra fuerza, otra estampa de mulas semejante!

Y tío Terrones las amó con mayor fanatismo desde que abrieron aquel surco que le valió, sin madrugadas, ni sudores ni cansancio de riñones, unos miles de pesetas.

LA CONDESA DE PARDO BAZÁN

“A lo vivo”

El Sol, n. 119 (31, marzo, 1918)

Era un pueblecito rayano, Ribamoura, vivero de contrabandistas, donde esta profesión de riesgo y lucro hacía a la gente menos dormida de lo que suelen ser los pueblerinos. Abundaban los mozos de cabeza caliente, y se desdeñaba al que no era capaz de coger una escopeta y salir a la ganancia.

Las mujeres, vestidas y adornadas con lo que da de sí el contrabando, lucían pendientes de ostentosa filigrana, patenas fastuosas, pañuelos de seda de colorines; en las casas no faltaba ron jamaïqueño ni queso de Flandes, y los hombres poseían armas inglesas, bolsas de piel y tabaco Virginia y Macuba. Al través de Portugal, Inglaterra enviaba sus productos, y de España pasaban otros, cruzando el caudaloso río.

Algunos días del año se interrumpía el tráfico y la industria de Ribamoura. El pueblo entero se congregaba a celebrar las solemnidades consuetudinarias, que servían de pretexto para solaces y holgorio. Tal ocurría con el Carnaval, tal con la fiesta de la Patrona, tal con los días de la Semana Santa. A pesar de ser éstos de penitencia y mortificación, para los de Ribamoura tenían carácter de fiesta; en ellos se celebraba, en la iglesia principal, espacioso edificio de la época herreriana, la representación de la Pasión, con personajes de carne y hueso, y encargándose de los papeles gente del pueblo mismo.

Venido de Oporto, un actor portugués, con el instinto dramático de la raza, organizaba y dirigía la representación; pero sin tomar parte en ella. Esto se hubiese considerado en Ribamoura irreverente. “Trabajaban” por devoción y por respeto tradicional a los misterios redentores; pero nunca hubiesen admitido a nadie mercenario, ni tolerado que hiciese los papeles nadie de mala reputación. Gente honrada, aunque contrabandease; que eso no deshonra. Ni por pecado lo daban en el confesionario los frailes.

Han corrido varios lustros desde la Semana Santa en que soliviantó a Ribamoura cierto rumor, salido no se sabía de dónde, que cundió de oreja a oreja y de silla a silla, bisbiseado y secreteado, pues nadie se resolvía a decirlo en alta voz, y, además, nadie tenía certidumbres que añadir a suposiciones, en ningún hecho concreto fundadas. Así, el runrún fue en parte reprobado por calumnioso. Sin embargo, escandalizaba. Tratábase de Antonia, la esposa del Nazario, “el Alerta”, linda criatura que ya había desempeñado durante cuatro años el papel de Magdalena en el auto sacro de la Pasión. Era Nazario el más activo contrabandista, y por las festividades de Semana Santa tenía durmiendo un considerable alijo, allá

lejos, a la otra margen del río, en casa de una confidente. Bronco y desapacible gesto, fiero y violento de condición, contrastaba Nazario con su mitad, muñeca de alabastro teñida con zumo de rosas. Cuando la mujer de Nazario hacía el papel de la de Magdala, causaba admiración, no sólo su belleza, sino su mata de pelo rubio, destrenzada sobre los hombros, ondeando hasta los pies.

El rumor insidioso atribuía a Antonia delito de amor, señalando como cómplice a un mozo sin oficio ni beneficios, hijo de un prestamista; un Daniel Pereira, de estirpe israelita, como tantos lo son en la frontera; un vago, que no hacía sino recitar y componer versos. Su tipo físico, semejante al de las efigies del Salvador, le señalaba principalísimo papel en el auto sacro. Los que sostenían la hipótesis del delito, aseguraban que durante los ensayos y representaciones fue cuando Antonia empezó a responder a las ojeadas de Daniel. Los defensores de Antonia aseguraban que era materialmente imposible su delincuencia. Vivía encerrada, vigilada, con su suegra y con una hermana de su marido; jamás salía sola ni a la iglesia; y en tales condiciones era poco cristiano suponer lo que constaba que no podía haber sucedido. Los malignos argüían que el diablo siempre arregla ocasiones, y apoyaban sus malicias en ciertas endechas que habían corrido manuscritas, obra de Daniel, en que se aludía a un amor imposible, se renegaba de la fatalidad y se ensalzaba el oro de unos cabellos. Los benignos contestaban que, justamente, si el amor se declaraba imposible, es que Antonia, la de Nazario, no tenía nada que echarse en cara. No cabía pensar en nadie más que en ella para el papel de la arrepentida pecadora. Además, ¿dónde estaban otros cabellos así?

¿Sospechó “El Alerta”? Siempre fuera del pueblo y por caminos y veredas los más de los días, no debía cuidarse de comadreo y chismes. Pero, defendiendo el hogar, la madre, vieja todavía fuerte, a pesar de los setenta y cinco, y la hermana, instintivamente celosa del oro de la cabellera, algo debieron percibir y algo susurrarían, en forma velada, con reticencias y repulgos femeniles. Al menos, esto se supuso. De positivo, no se llegó a saber.

Hacíanse en la vasta iglesia los preparativos, y se alzaba un tablado, alrededor del cual colgaduras de rojo damasco formaban un telón de fondo anacrónico, pero solemne y de vistoso efecto. Se erigían tres cruces de madera oscura, sobre el montículo del Calvario. La longitud de la nave se destinaba a los espectadores.

La tarde del Viernes Santo fue llenándose la iglesia de un gentío ansioso de la emoción que se preparaba. No se cabía en el ancho recinto; la mayor parte de la concurrencia se quedaría sin ver. Hasta de Portugal, de los pueblecitos fronterizos, había venido gente. Hormigueaba la multitud, empujándose, como en prensa, y había sofocadas exclamaciones, suspiros de congoja, discusiones tan pronto

iniciadas como terminadas por los murmullos desaprobadores del concurso, que quería anticipado silencio para oír las octavas y décimas del auto, los maternales quejidos de la Virgen, las frases doloridas de San Juan y la Magdalena, al pie de la cruz. Aún no empezaba el espectáculo; inmenso cortinón de tela negra cubría el escenario. Al fin, manos invisibles lo recorrieron, y el cuadro apareció. Un artista hubiese censurado el tipo de San Juan, que personificaba un mozuelo afeminado, con peluquilla de rizos, y aun hubiese quedado descontento de la Virgen madre, que no sabía manejar el manto azul que envolvía su cuerpo de cuarentona, su ajada hermosura, rota y vulgar. En cambio, la figura del Redentor y la de la Magdalena eran dignas de pincel.

Antonia vestía una antigua túnica de brocado verde, rameada de oro, con cinturón de topacios, y caía por sus espaldas el espléndido desate de la cabellera, en ondas simétricas, como en las efigies bizantinas. Estaba pálida; al vestirse, al salir de casa, había notado algo singular en los ojos de las mujeres, algo extraño en el acento, siempre áspero, del esposo. De nada la acusaba su conciencia: los que la consideraban sin culpa tenían razón. Sólo de lo íntimo había salido, involuntario, algún reflejo a los ojos. La mirada, a pesar suyo, la había vendido. Y la había vendido cada año más, en aquella representación dramática, en que por fuerza tenía que alzar la vista hacia el que pendía del suplicio. Y ahora, son poderlo evitar, comprendiendo que se perdía, que cometía impiedad, que Dios debía castigarla, también miraba intensamente al que había escrito aquellos versos tan exaltados, al que tenía dulzuras y mieles, distintas de las rudezas de su hogar. Una magia de poesía, ignorada, irrazonada, la atraía hacia el mozo, y sentía deseos de llorar verdaderas lágrimas ante su rostro fino, su barba ahorquillada, su pelo, que se había dejado crecer en bucles y que rebosaba bajo la corona de espinas inofensiva. El mirar descubría el corazón. Fácil era observarlo, y alguien lo observaba. Detrás del tablado, oculto, Nazario ya no podía dudar. La indignación estremecía su cuerpo. Un desprecio furioso le sacudía, en temblores de odio. Por aquel judío, aquel cómico, con los dedos manchados de tinta, ofender a un hombre de temple, que se juega la vida a cada paso para traer a la malvada brincos y joyas, cruces y cadenas de oro de Oporto, piezas de lienzo, cortes de traje de seda. La desnudez a que obligaba a Daniel su papel en el auto, añadía al furor del esposo cruel mordedura de materiales celos. Su imaginación se poblaba de sombras, de ideas cínicas e injustas... "El Alerta" se deslizó por la esquina, detrás del tablado, y, cruzando una puertecilla de escape, pasó a la sacristía. No llevaba intención alguna: sólo huir de aquel cambio de miradas.

En la sacristía refrescaban con queso, bizcochos y tinto, José de Arimatea, Nicodemo, Longinos: los secundarios, que saldrían a escena después. Le

ofrecieron un vaso y, ceñudo, lo trasegó. Contra la pared estaba apoyada la lanza de Longinos –una auténtica lanza de los tiempos de las guerras fronterizas–, con la cual haría el simulacro de traspasar el costado del Señor. La asíó, sin que nadie reparase. Volvió a escurrirse, y, subiendo la escalerilla trasera que al tablado conducía, y apartando las colgaduras de damasco rojo, blandió el lanzón y ensartó, de un bote, al actor, mientras un alarido de espanto de la multitud atronaba la bóveda...

LA CONDESA DE PARDO BAZÁN

“La cuba”

El Sol, n. 203 (23, junio, 1918)

El pintor que quisiese crear un Sileno típico y entonado, encontraría modelo incomparable en Antón de Caneira. Sileno no es un alcohólico, sino un vinoso, y ambas cosas no pueden confundirse. Sileno tiene los cachetes abermellonados, los ojos chispeantes y alegres, no la lívida palidez y las atónicas pupilas del alcohólico habitual. Sileno siente despertarse su instinto viril ante las carnes sólidas de una ninfa o de una bacante desgreñada, y el miserable esclavo del aguardiente ya ni nota el aguijón de que se quejó San Pablo... Antón de Caneira, el Sileno aldeano, no bebe “perrita”. Su beodez es clásica. Pámpanos y racimos... El vino... El vino, sí. El vino en todas sus formas, jovial y juvenil en el mosto, confortador y sabroso al rehacerse, fragante y recio en su vejez... Hasta el vino malo, aguado, anilinado, de las tabernas, encontraba en Antón de Caneira un admirador, cuando no podía trasegar entre pecho y espalda algo más legítimo. Sólo empezaba a despreciar el peleón, ante el Borde añejo. Lo malo es que éste era muy raro, muy caro, y Antón no siempre guardaba en el raído bolsillo una peseta.

Carpintero de aldea, de manos ya algo torpes para la labor, iba poco a poco descendiendo a tareas que hubiesen humillado su amor propio, si no lo tuviese embotado. Gracias a no pecar de soberbia, iba viviendo, y a veces podía darse el placer de traerse a su casa, agasajado bajo la chaqueta, un jarro del tinto, que apuraba con delicia, puestos los ojos en el techo festoneado de telarañas, y alzado el codo poco menos que a la altura de los ojos. Cuando, viéndose ya el fondo de la jarra entre escurriduras color de granate, caía Sileno al pie de la mesa riendo y tartamudeando, entre explosiones de felicidad, y las moscas, impunemente, se posaban en su cara, picándole con furia, sin que les opusiese mayor resistencia que farfullar un “¡ldevos, ladronas, non amoledes!”, solía asomarse a la puerta tal vecino, y exclamar algo semejante a esto:

-¡Carafio! ¡Hoy tomola buena!

He aquí que un día le encomendaron a Antón cierta faena, para la cual hubiesen convenido dos o tres hombres vigorosos, en lo mejor de la edad y en la plenitud de la robustez. Fue el mayordomo del señor de la Lage, aquel Moraina cazarro y torpe a un tiempo, quien le confió tal misión, sin parar mientes en si podía o no desempeñarla. Allá él que se las arreglase. Dos pesetas para “un trago”, si sacaba de la bodega la cuba y la cargaba sobre el carro que había de llevarla a la feria, donde se despacharía con lucro, a jarros colmos y *morenas* infladas, para las meriendas de los feriantes.

Caneira permaneció en la bodega durante un rato, suspenso, meditando en la extensión de sus fuerzas y en la resistencia de la cuba, y tratando de resolver la ecuación. Él no le llamaba así seguramente, como a la cuba no le llamaba cuba, sino “isa condenada”; y de sus fuerzas, lo que entendía –equivocándose probablemente– era que si le permitiesen dar a la “condenada” un tiento, crecerían sus ánimos, en razón directa de la disminución del contenido de la cuba... Fascinado, miraba a su alrededor, devorando con la vista las hileras de panzudas “condenadas”, que surgían de la fresca semioscuridad, imponentes, con las entrañas repletas de sangre de cepa, gloria líquida. El tesoro de deleites y de venturas que encerraban los profundos vasos, se le presentaba a Caneira con tal viveza, con tal ilusión, que se abrazó a la primera de las fustallas, la que más cerca tenía, la que justamente debía transportar, y la cubrió de caricias, suspirando:

-¡Quién [sic] te catase! ¡Quién te sacase las tripas, cubiña mora!

Era más fácil decir chicoleos a la cuba que moverla: y esta verdad se puso de realce apenas Caneira probó a obligarla a que oscilase sobre el tablado que la sostenía a distancia del suelo. No había más que un medio de desquiciar la pipa y obligarla a que bajase: la tradicional palanca. Intentó empujar con un palo de hierro, y vio que no apalancaba bastante. Harían falta tres gañanes, con tres palos. Entonces Caneira acabó por donde debió empezar. Fuese al monte del mismo señor de la Lage, y cortó un árbol nuevo para palanca, y otros para los rodillos. La palanca conmovería la cuba, hasta precipitarla al suelo; y por los rodillos, se deslizaría luego, en veces, hasta la puerta, donde el carro, con el eje erguido en el aire, aguardaba a que la cuba fuese izada para que, uncidos los tardos bueyes, la arrastrasen adonde los bebedores agotarían su vientre rojo...

Y comenzó la labor hercúlea. Gruesas gotas de sudor caían por el rostro de Caneira. Su pecho vellosa jadeaba. De cuándo en cuándo se pasaba el revés de la mano por la frente y sacudía las gotas. Juraba entre dientes, rezongando. Al fin, la pipa se tambaleó, cabeceó y, rápidamente, de un modo impensado, se precipitó de su plataforma al piso. Caneira se lanzó a su vez, palanca en mano. Quería empujar a la cuba hacia los rodillos, justamente al centro. La había visto desviarse... Adelantó el cuerpo, y la cuba, pesadamente, vino a coger debajo, de refilón, la pierna derecha del Sileno.

Al pronto, no pudo ni gritar. Desvanecido de dolor y de susto, yacía como una cosa sin alma, como un insecto preso por el borde de un vaso, con medio cuerpo fuera y medio dentro. Nadie andaba por allí. Le habían dejado solo con su bárbara empresa. ¡Qué se menease! Al fin, el mayordomo, empuñando un jarro, acudió a sacar el vino de la meridiana comida, y vio a Caneira exánime. Tuvo

que decidirse a gritar, a llamar a los jornaleros, a uno de sus hijos, y entre todos, libertaron del suplicio a la víctima. En poco estuvo que le cortasen aquella pierna. Cojo, con muletas, tenía que quedar para toda la vida. Tal fue el dictamen del “componedor”. Descansaba en su camastro fementido el Sileno, cuando apareció por allá el hidalgo de la Lage, el amo, que había venido a pasar un par de días en su bodega, a ver cómo andaba “aquel choyo”.

-Y tú –interpeló furioso, dirigiéndose a Moraina, que se le presentó muy gacho de orejas–, y tú, camueso, bodoque, ¿cómo dejaste que manejase la cuba un hombre solo? ¿A quién se le ocurre barbaridad igual?

-¡Bah! –se excusó flemático el mayordomo–. Caneira está todos los días trabajando en cosas así... Una “cuaselidá”, que pudo suceder igual si otros le “audasen”.

-Vamos a verle ahora mismo –ordenó el señor, echando a andar.

No era muy del gusto de Moraina la expedición; pero rabiando¹⁷⁷ siguió a su dueño.

Canera quería incorporarse al ver al señor; éste le contuvo con la mano, y con palabras de áspera bondad:

-Quieto, burro, quieto... Mereces no levantarte de ahí en toda tu vida... Mira que ir tú solo a mover la vasija... ¡Pues no es nada!... No sé como no te dejó en el sitio....

-Pudo, pudo dejarme –contestó el Sileno–. Fue Dios y nuestra señora del Estaño... si me coge la barriga en vez de la pierna...

-Yo sí que estoy por coger una estaca y hacerte cisco. A ver, so babión: tú necesitas dinero, no hay que decir. Toma veinte duros; y te mandaré esta tarde a la tía Ramona de Cimás para que te cuide. Yo pago a la tía Ramona. Pago todo. Y oye otra cosa: ya sé que te hace chiste el vino de mi bodega. ¿En el Borde hay otro mejor? ¿Eh?

-¡Qué ha de haber! –contestó Caneira, con el rostro iluminado de éxtasis.

-Pues mira: he dispuesto que la “metá” de la cuba que te ha partido la pata sea para ti. Si quieres, se te dará lo que valga en venta; si no, cuando estés bueno, tú mismo sacarás lo que te regalo. Te prestaré unos barrilillos...

-¡Señor! –tembló la voz de Caneira, debilitada por el sufrimiento–. Señor, dinero no me dé más... Mande usía los barrilitos... ¡y que Dios le conceda cien años de vida y la santa gloria!

Riose el señor de buena gana. Conocía la fama de Caneira, sus aficiones, y por eso había acertado con el mejor lenitivo a su desgracia. Era el paraíso lo que le ofrecía...

¹⁷⁷ A contunuación aparece una palabra ilegible.

De pronto, Caneira volvió hacia el cosechero la cabeza, ya que el cuerpo, sujeto por tablillas y vendajes, lo tenía inmovilizado.

-¡Ay, señor, amo querido! –gimió, alzando las manos, suplicantes–. Ya sabe que me queda una pierna sana. Me la rompan si quieren, y “déame” por ella la otra “metá” de esa “condanada” cuba!

-¡Te lleve el demonio! –fue la respuesta gruñida, con represión de carcajadas, del señor de la Lage, que tampoco era enemigo personal, ni mucho menos, del caldo almacenado en su bodega–. ¿Lo hay mejor en el Borde? ¿Eh?

LA CONDESA DE PARDO BAZÁN

“Teorías”

El Sol, n. 329 (27, octubre, 1918)

Las muchachas curiosas y siempre en acecho de novios, que se asomaban a las ventanas angostas del caserío pueblerino de la Cañosa, para ver pasar cada dos horas un gato cazador, y cada tres o cuatro una vieja toda rebozada en un manto ala de mosca, dirigiéndose a alguna iglesia donde se rezase el rosario o se celebrase un triduo, no sabían del nuevo médico, Julián Carmena, sino que se llamaba así, que era bajo de estatura y enjuto de rostro, que andaba como distraído, y que del bolsillo del gabán, cortado y llevado sin pizca de gracia, le asomaba siempre algún librote.

“Es un tipo raro” fue la impresión que se comunicaron las consabidas muchachas, al ver con escandalizado asombro que el médico ni alzaba los ojos, atraído por los claveles y geranios que daban en los balcones su nota de rosa y fuego, como símbolo del amor, emboscado tras de hierros y vidrios...

Estaba visto: no le importaban las señoritas a Julián. Y tampoco parecían sacarle de quicio las mozallonas que cogían agua en la fuente y bailaban el domingo en un salón infecto, ni las domésticas de casa humilde, que salían a la compra con un cesto a la vuelta casi tan vacío como a la ida... ¿En qué pensaba el médico, me lo quieren ustedes decir? Pensaba –y, por cierto, a todas horas– en honduras de filosofía y de política ideal. Aparte de los momentos en que necesitaba ocuparse de sus enfermos –lo cual sucedía raras veces, pues en la Cañosa parecía haber peste de salud, según decía amargamente el boticario–, Julián se pasaba el día, y buena parte de la noche, en lecturas, con fiebre de saber lo que se devanaba en el mundo del pensamiento, allá en los países donde fermentaba la gran transformación social. Su ensueño de ojos abiertos le absorbía. No salía mucho de casa, y apenas tenía amigos en aquel rincón donde las mentalidades eran tan diferentes de la suya.

Cuando un hombre se entrega a la exaltación, estado habitual del joven médico, sólo admite dos clases de amistades: o gente que piensa conforme con él, poco más o menos, y en la cual encuentra desahogo, sostén moral y como un eco de sí mismo, o gente que piensa al revés del todo, y le proporciona el placer y el ejercicio de la discusión y una labor de propaganda. Por casualidad, encontró reunidas ambas categorías en un individuo, uno de sus enfermos, un viejo, que vivía con una hermana bastante menos vieja, pero ya cincuentona. El bienestar económico que disfrutaban los hermanos venía de ella, de doña Cecilia, viuda y heredera de un rico industrial. El viejo, D. Antonio Franco, era del número de los que están arruinados toda la vida, porque se la han pasado gastando mucho

más de lo que tenían, no en vicios ni lujos, nada de eso, sino en caridades, en limosnas y préstamos sin cobro posible. Así es que D. Antonio Franco, que para sus acreedores no sabemos lo que sería, en general era tenido por “un santo”. Su hermana evitó que parase en el Asilo de ancianos, fundado por otro bienhechor, natural de la Cañosa, que ganó en Buenos Aires millones. Recogió al hermano pródigo, le atendió con cariño, pagó sus deudas apremiantes y puso algún orden en sus gastos, favorecida por la enfermedad crónica, que no le permitía salir sino cuando ni hacía frío, ni calor, ni viento, ni lluvia. Era el tal achaque uno de los que la ciencia denomina, pero no cura, reumatismo periférico, rebelde a todo tratamiento. Los esfuerzos de Julián Carmena sólo habían logrado un poco de alivio en el penoso síntoma dolor.

Y en los momentos de remisión, cuando D. Antonio respiraba y hasta sonreía, el médico y el filántropo charlaban largo y tendido. No en todo discordaban, al contrario. Don Antonio entendía que el objeto de la vida humana es hacer el bien posible a los demás, y que no hay derecho a ser dichoso y a gozar de la abundancia, mientras otros pasan hambre. Y el médico estaba de acuerdo: el principio le parecía indiscutible. La discusión comenzaba al tratar de su aplicación. Don Antonio lo había aplicado, hasta quedarse poco menos que sin camisa. Julián lo entendía de otro modo. No era el individuo quien podía realizar, con sus propias fuerzas, tan magnífico programa. Sobre esto se enzarzaban vivamente, y a veces doña Cecilia, viendo a su enfermo tan entretenido, rogaba al médico que se quedase a cenar, añadiendo el anuncio de algún plato: “Tenemos cordero de dos madres, tenemos gallina en pepitoria...” Y cinco minutos después, los dos bienhechores de la Humanidad saboreaban el plato, lo mismo que si en el vasto mundo, a aquella misma hora, cada hijo de Adán pudiese comer su gallina o su corderillo de blanca grasa...

Hizo D. Antonio la observación, un día a Julián.

-No somos más que teóricos –exclamó–: nuestras ideas no se traducen en obras.

-Usted –preguntó–, ¿qué hace, vamos a ver?

-Asisto de balde a muchos pobres –respondió el médico–. A los ricos sería bien necio si no les cobrase mi trabajo.

-¿Y qué hace usted con el dinero que recoge? –interrogó el viejo.

Un poco de rubor subió a los pómulos de Julián, ante la cándida pregunta y el cándido mirar de D. Antonio.

-Lo primero –murmuró–, sostengo mi vida y cubro mis gastos... Lo segundo, vamos, guardo un poco... ¿Sabe usted para qué? Para mi madre, que es muy pobre, y tiene que sostener a los tres hermanitos...

-No diga usted más –atajó el viejo– Yo también guardo, ¡vaya si guardo! Creen que no... Pues guardo, y más que usted, de seguro... Y vuelvo a mi tema: somos unos teóricos...

Poco después de esta conversación, invadió a la Cañosa el mal que invadía a toda España, y que la ciencia ni sabía clasificar, ni atajar. En cada casa y en cada calle la epidemia se ensañó. No podían los sanos atender a los enfermos, ni había fuerzas que a tanto alcanzasen. La farmacia hizo buen negocio, pero el farmacéutico cayó también bajo el azote, y fue de los primeros en entregar la vida. Los curas no auxiliaban: ¡yacían postrados por la “gripe” o lo que fuese! El sepulturero se hallaba moribundo. Y los dos médicos, Julián y el practicón de don Norberto, andaban de cabeza, rendidos, sosteniéndose por los nervios, pues ni dormían, ni les quedaba un rato libre para comer. Después de una jornada terrible, Julián iba a acostarse siquiera un par de horas, cuando recibió aviso de que acudiese a casa de D. Antonio.

Encontró al viejo en las últimas. Su organismo, debilitado por largos padecimientos, no oponía resistencia. Sabía que “se iba”, y así se lo dijo a su joven amigo, en una vuelta que dio doña Cecilia, y en voz baja y sorda. “Me voy... me voy... Y me voy sin auxilios, sin sacramentos”. Hágase la voluntad de Dios... Oiga, Julián..., no me olvido de que usted me preguntó si guardaba algo... Le contesté que sí... ¡Quiero explicar, explicar! “Aquí” no he guardado nunca valor de un céntimo. Pero “allá”... Y alzó el brazo y lo tendió hacia el trozo de cielo puro que se veía al través de la ventana. Le cortó la palabra una gran fatiga. Sus labios se tiñeron de violeta. El corazón se negaba a seguir prestando su servicio, llave de nuestro existir...

Julián regresó a su casa, escalofriado y triste. Echose en la cama, exánime. Que no le pidiesen más; que le dejasen allí, ya solo, pues el que acababa de morir era su único amigo, y una inmensa melancolía, un sentimiento profundo de la inutilidad de todo esfuerzo, le aplastaban entre los primeros martillazos de la jaqueca rabiosa...

-¡Ya está, ya está! –repitió sordamente–. También yo...

Hizo por levantarse; quería ingerir remedio que, a prevención, conservaba. La reacción vendría. El sudor expulsaría el contagio. Pero al querer incorporarse sintió un sabor acre y salado en la boca.

-Vamos, ya sé... La hemorragia... Nadie vino a asistirle. En la Cañosa no había medio de hospitalizarse. Era el abandono, era la desolación de la Edad Media. Pensó en doña Cecilia... Ni aún podía enviarla un recado, pues la criada, aterrada, acababa de salir, probablemente huyendo. Una queja sorda, ronca, fue la única protesta contra el Destino. Un poco de delirio se iniciaba. El caso era fulminante.

Y los demás, “los demás”, por quienes creía el médico que era deber el sacrificio, estarían en tal momento pensando únicamente en sí propios, atendiendo a los que amaban, procurando conjurar el espectro de la epidemia a su alrededor, pero no más que a su alrededor. Nadie se acordaba del pobre médico, que había caído, como anónimo combatiente, en la batalla. Nadie tampoco del viejecillo bienhechor, que nunca tuvo cosa que le perteneciese en este mundo. Al menos, ese había guardado... Por cima de las teorías, se imponía el instinto. Julián, agonizante, tenía la suerte de no ver desmentida toda su convicción...

LA CONDESA DE PARDO BAZÁN

“El crimen del Año viejo”

En *El Sol*, n. 29 (1, enero, 1919)

-¿Cree usted que vivirá, doctor?– preguntaron ansiosamente las doce hadas que, en cumplimiento de su misión clásica y tradicional, rodeaban la cuna del recién nacido y se disponían a colocar bajo su almohada el Talismán de la vida.

El doctor afianzó en las puntiagudas narices los redondos quevedos, que daban a su fisonomía un sello misterioso; se manoseó las barbas reflexivamente, y tardó más de dos minutos en contestar. Al cabo, dijo en grave acento:

-Tal vez vivirá... Y tal vez, si ciertos fenómenos se presentan, podrá no vivir... No veo¹⁷⁸ claro en su estrella... Dentro de doce meses será mucho más seguro el pronóstico!

Las hadas, a un tiempo, rompieron en risa cristalina y melodiosa. No eran ellas del número de las que comulgan con ruedas de molino; y aunque no habían inclinado jamás sus blancas frentes sobre libretos apergaminados y rancios, y no consumían aceite de lámparas, sino que lo hacían todo a la plateada luz de la luna, sabían perfectamente que los doce meses eran toda la línea vital del Niño, y al cabo de ese tiempo no sería aventurado contestar a la interrogación dirigida al célebre doctor y académico de la de Ciencias. El cual, ofendido por el buen humor de las hadas, se dio prisa a eclipsarse.

El Anciano, que ocupaba un lecho todo entapizado de damasco rojo, se unió, en voz cascada y que apenas se oía, a la risa de las madrinas del Año nuevo. Era, ya se habrá adivinado, el año de 1918, llegado a tal grado de decrepitud y agotamiento, que en su boca, entreabierta para dar paso a una trémula carcajada, se veían, muy adentro, más allá de las encías desdentadas, unas como telarañas, de un gris sombrío y sepulcral. Por medio de un esfuerzo angustioso, logró incorporarse, y rogó a la fada más próxima:

-Azulina, dame una cucharada del elixir de resistencia.

Con su cucharilla de zafiro, la fada deslizó el elixir en aquellos labios ya invadidos por las nieblas de la muerte; y al punto, galvanizado, se enderezó el viejo; su faz amarilla adquirió rosado tinte, y sus ojos apagados despidieron luz intensa.

-Yo –dijo con alarde de senil vanidad–, yo, el Abuelo, contestaré a lo que no ha sabido contestar la Ciencia. El nuevo Año, que parece, por lo débil y canijo, una figurilla de embrujar, vivirá igual que hemos vivido sus antecesores: tres

¹⁷⁸ Corregimos: vo

meses de invierno, tres de otoño, tres de primavera y otros tantos de verano. Pero, encantadoras moninas mías, lo de menos, sabedlo, es vivir, ¿entendeis? Es vivir, sí... pero como Dios manda.

Volvieron las hadas a soltar el chorro de perlas de su alegría, y Azulina, tomado la representación de las demás, exclamó:

-Abuelito, ya sabes que somos paganas, y, por lo tanto, no sabemos lo que manda Dios. Nuestros dioses, los de las selvas y las landas célticas, mandaban una porción de cosas: por ejemplo, que se sacrificasen hombres sobre el ara de Teutatés. Ya ves tú qué antigualla ¡Sacrificar hombres! Ahora nadie haría eso.

-Azulina, eres tonta de bailar –murmuró otra fada, la Topacio, más sagaz y reflexiva, aunque no tan guapa.

-Bueno –intervino el Año viejo–, no deja de tener razón la fada del Azul. Hoy, sobre el ara de Teutatés, a nadie se sacrifica. Quedamos en que el Año nuevo vivirá sus doce meses, lo mismo que he vivido yo.

-¡Lo mismo que tú! ¡Mal agüero, abuelo! –murmuraron algunas de las hadas.

-¡Ah! –gruñó el caduco–, también vosotras, eternas y envidiables niñas, ¿vais a repetir la cantinela de que he sido muy malo, de que hay que señalarme con piedra negra en el curso de la Historia? ¿Qué queráis que hiciese? Un año es un recipiente donde el hombre vierte lo que su maldad le dicta. A mí me han colmado de iniquidades. Si me colmasen de bienes, yo recogería bendiciones. La humanidad nunca quiere reconocer que la culpa de todo es suya.

-Abuelito –dijo la fada Topacio–, tenemos que hacerte justicia. Tú no fuiste malo. Tú has traído al mundo la deseada paz. Con este nombre se te conocerá: el Año de la Paz; y me parece a mí que es bien bonito. Si tú, abuelo, debías irte de este mundo lleno de alegría. Has sido el de la Paz... ¡Pues ahí es nada!

Todas las hadas hicieron coro, con un rumor de aprobación. Sí, sí, que se diese por satisfecho el Abuelo con ser el de la Paz.

-Locuelas –murmuró el viejo, babándose de cariño–, eso de la Paz es lo mismo que lo de la Vida... Vivir y tener paz es lo de menos... El caso es saber cómo se vive y qué paz se tiene. Y yo os digo que no todas las paces son iguales. Justamente mi pena al irme de entre vosotras al frío panteón donde he de dormir eternamente, en compañía de los que me han precedido, consiste en que ignoraré en qué ha parado lo de la Paz. Me voy con esa curiosidad, y no sé lo que daría por satisfacerla. Envidio a esa criatura. Dichosa ella, que verá lo que yo no he de ver, y sabrá la palabra del enigma. ¡Dichosa ella! ¡Quien estuviese en su lugar!

Las hadas rieron nuevamente. Momentos después desaparecieron saliendo por la ventana, pues iban a sonar las doce de la noche, y en sus landas nativas las esperaban las demás compañeras para danzar en corro, al borde del mar, entre las

retamas, la danza del encanto. Quedaron solos el viejo y el recién nacido infante. Y entonces, en un ángulo de la estancia, se fue formando una niebla, primero leve, luego densa y sombría; y en el centro de esa niebla brillaron dos puntos de luz fosfórica, que resultaron luego ser los vastos ojos redondos de un mochuelo enorme. Con voz graznadora se dirigió al Año moribundo:

-Si quieres saber lo que ha de ser la Paz –le dijo–, levántate como puedas de esa cama, y coge al nene y acuéstale en tu lugar. Y tú, ve y échate en la cuna... ¡Ya no serás el diez y ocho, sino el diez y nueve!

-Lo que me propones es la muerte del Niño... es un crimen –carraspeó el viejo.

El mochuelo también rió, con estridente carcajada.

-Veo¹⁷⁹ que no estás en el movimiento. Eso de crimen es una noción inactual. Lo que te propongo es un acto de¹⁸⁰. Pero que nadie sepa que tú eres el Año viejo que vuelve bajo otra forma. La gente quiere creer que siempre camina hacia delante, lo cual no es posible, porque entonces se retornaría al punto de partida. Se camina en todos sentidos, y la ilusión exige creer que se avanza. Haz tú que lo supongan así, y trata de parecer un Año nuevo, novísimo, diferente de los otros. Si no, eres perdido. ¡Ea, levántate, y a ello!

Tambaleándose, gimiendo de debilidad, se alzó el Año anciano, y varias veces, en el trayecto cortísimo, pensó dar con su cuerpo en tierra. Se apoyaba en los muebles, tosía como si fuese a exhalar el alma, y sus piernas parecían sacacorchos, por los zigzags temblorosos que describían. Al cabo logró llegar hasta la cuna del recién nacido, y, extendiendo las secas manos, lo alzó en peso –pesaba lo que una flor marchita–, y lo llevó a su lecho de rojo damasco, donde lo dejó abandonado, sin cuidarse ni de cubrirle para que no sintiese el frío de aquella cruda noche de diciembre. ¡Así como así, iba a morir enseguida! Y, en efecto, apenas se hubo separado del talismán de Vida de las hadas, hizo el pobre Año un puchero de dolor, puso los ojos en blanco, y se quedó rígido, inmóvil. Entretanto, el Año viejo trataba de acurrucarse en la cuna. Por sorprendente caso, sus miembros se reducían, su estatura menguaba, hasta llegar a las proporciones de la primera infancia, y sus blancas barbas y pelo desaparecieron. Pronto se pudo acomodar sin dificultad en la camita del mísero diez y nueve, que acababa de espichar en aquel crítico momento. El diez y ocho sentía elasticidad en sus venas, calor en su sangre: su respiración era fácil y libre, su boca destilaba

¹⁷⁹ A continuación, en el texto de *El Sol* –[palabra ilegible]–

¹⁸⁰ A continuación, en el texto de *El Sol* palabra ilegible

fresca saliva, sus piecillos bailaban de gozo. Tendía las manos, ansiosamente, al porvenir, y saboreaba ya, de antemano, al placer de enterarse de lo que iba a ocurrir en otros doce meses, fecundos, sin duda, en capitales acontecimientos. En ese plazo, el enigma de la Paz se descifraría, y el mundo daría un paso gigantesco. ¡Vivir, vivir!

Y allá, en el rincón, en la sombra, el mochuelo miraba intensamente al criminal. Sus pupilas fatídicas alumbraban la estancia, aterradoras.

-Ten cuidado –repetía–. Ten cuidado... Que no te conozca nadie que eres el mismo... Porque si no, ¡ay de ti! Hazte el nuevo... Es lo único que han de pedirte...

LA CONDESA DE PARDO BAZÁN

Una semblanza olvidada de doña Emilia Pardo Bazán

Francisco Trinidad

(CENTRO DE INTERPRETACIÓN PALACIO VALDÉS)

RESUMEN

En el presente artículo se rescata una olvidada semblanza de doña Emilia Pardo Bazán escrita por uno de los más significados escritores anarquistas de la primera mitad del siglo XX, Felipe Aláiz de Pablo (1887-1959), que la publicó dentro de una nutrido catálogo de “Tipos españoles” –así se titulaba la serie que los recoge– compuesta de escritores, pintores y hasta políticos españoles de la época, que fue viendo la luz entre 1933 y 1936 en *La Revista Blanca*, una de las revistas anarquistas más significadas en su tiempo. Ésta de doña Emilia que hoy rescatamos fue publicada en dicha revista en febrero de 1936.

PALABRAS CLAVE: Pardo Bazán, Felipe Aláiz, Federica Montseny, *Revista Blanca*, semblanza, Marineda, anarquismo.

ABSTRACT

A forgotten biographical sketch of Pardo Bazán written by Felipe Aláiz de Pablo (1887-1959), one of the most remarkable anarchist writers of the first half of the 20th century, is recovered in the present article. The sketch was published within a well-nourished catalogue of “Tipos españoles” (as entitled in the series collected) composed of writers, painters and Spanish politicians of that time. It was given birth between 1933 and 1936 in *La Revista Blanca*, one of the most significant anarchist magazines of that epoch. This one about Mrs. Pardo Bazán, recently recovered, was published in February 1936 in the magazine previously mentioned.

KEY WORDS: Pardo Bazán, Felipe Aláiz, Federica Montseny, *Revista Blanca*, biographical sketch, Marineda, anarchism.

Entre las muchas publicaciones anarquistas de comienzos del siglo XX *La Revista Blanca*, fundada en Madrid por Joan Montseny y Teresa Mañé –matrimonio que usaba los seudónimos de Federico Urales y Soledad Gustavo–, apareció en Madrid en junio de 1898, con el subtítulo de «Publicación quincenal de sociología, ciencia y arte», y en ella se dieron cita muchos de los intelectuales de la época, desde Azorín a Julio Camba y desde Ramiro de Maeztu a Pi y Margall, pasando por Miguel de Unamuno, Jacinto Benavente o Leopoldo Alas “Clarín”, quienes, junto con otros colaboradores, cubrieron una primera etapa que se extendió hasta 1905 y que ha sido analizada en una reciente monografía (Valle-Inclán 2008).

A partir del 1 de junio de 1923, con el matrimonio Montseny-Mañé exiliado en Barcelona, reaparece en esta ciudad *La Revista Blanca*, en un nuevo periplo quincenal que se extiende hasta noviembre de 1933 en que pasa a ser semanal y se hacen una serie de reformas en sus contenidos; entre ellos, según se anuncia en su número 251, de 1 de noviembre de 1933, el que “La crítica literaria y artística estará en manos de Federica Montseny y de Felipe Aláiz, a quien hemos encargado dé una impresión de cada personaje político y literario español.” Fruto de este encargo es su serie de “Tipos españoles” en la que Aláiz traza más de cuarenta semblanzas de personajes de todo tipo y condición: pintores, políticos, escritores... Entre ellas se cuenta la de Emilia Pardo Bazán que traemos a estas páginas.

Felipe Aláiz de Pablo (1887-1959) fue escritor y periodista, con gran presencia y predicamento en los movimientos y las publicaciones anarquistas de su tiempo. Desplegó una gran actividad en la prensa de la época desde muy joven –abandonó sus estudios reglados para dedicarse al periodismo–, a veces y como correspondía al momento de manera harto combativa, lo que le llevó en diversas ocasiones a la cárcel. Según “Fontaura” –seudónimo de Vicente Galindo Cortés (1902-1990)– fue “uno de los más ágiles periodistas libertarios” (Fontaura 1990: 86). Ejerció un periodismo, entre militante y bohemio, en la prensa federalista, regionalista y extremista de la época, motivo por el que vivió en diversas ciudades: Zaragoza, Huesca, París, Tarragona, Lérida, Valencia, Sevilla, Madrid y sobre todo Barcelona, donde recalaba una y otra vez con distintos proyectos. “Perdido en la oscuridad sin remedio de la historia del anarquismo”, según escribirá Javier Cercas (2007), toda su trayectoria –salvo una breve recalada en *El Sol*, al parecer invitado por el propio Ortega y Gasset– se ejerce en medios de este signo, el anarquista, donde desarrolla un periodismo comprometido. *Solidaridad Obrera*, de la que fue director, *España Nueva*, *Aragón*, *Revista de Aragón*, *Revista Nueva*,

Crisol, La Batalla, El Luchador, Tierra y Libertad, Acracia y la revista que nos ocupa fueron algunos de los medios en los que publicó Aláiz, que editó además algunas novelas cortas como *Quinet* (1924) y otros títulos menos conocidos.

Aquellas semblanzas que le encomendara *La Revista Blanca*, publicadas entre 1933 y 1936, se reunirían póstumamente en dos volúmenes editados en París en 1962 y 1965 y, como en la revista, serían titulados *Tipos españoles*. Curiosamente, en ninguno de los dos volúmenes incluye esta semblanza de Emilia Pardo Bazán que hoy recordamos y que había aparecido en el número 369, de 14 de febrero de 1936; y cabe preguntarse si no se incluye porque a Felipe Aláiz no le gustaba cómo le había quedado o porque, en realidad, la que le disgustaba era la Pardo Bazán. Aunque esta ausencia bien pudiera deberse a una descuidada selección del editor final, “Fontaura”, que firma el prólogo de presentación, cuando no a una selección incompleta del propio Aláiz al que seguramente sorprendió la muerte mientras preparaba esta edición. Entre otras cosas, porque nada parecen tener en común las que no se incorporan a estos *Tipos* desde *La Revista Blanca*: Bretón de los Herreros, Luis López Allué, Pablo de Olavide, el librero Palau o su correligionario el escritor anarquista Joaquín Maurín (Carrasquer 1993: 43-54), junto a personajes populares cuya exclusión –por haber sido incluidos circunstancialmente, quizás para acercarse a los lectores de la revista– es más comprensible, como su profesor de Historia Universal y cazador empedernido Don Herminio; Bayona, otro de sus maestros; Ramón Arias, el ‘protagonista’ de la novela de Manuel D. Benavides *Un hombre de treinta años* (1933); una niña triste a la que le gusta el tango como se intuye desde el propio título de la semblanza, “Nuria, melodía de arrabal”; o el médico Solano, que rehúye cualquier tipo de discusión. Entendiendo que Aláiz hubiera pretendido prescindir de estos que he llamado tipos populares, resulta más extraña la ‘poda’ de los otros nombres, incluyendo el de nuestra doña Emilia y teniendo en cuenta el elenco incorporado a la edición parisina, donde no desentonaría ninguno de estos nombres, especialmente, y subrayando su trayectoria, los de Allué, por aragonés como el propio Aláiz, y Maurín, por aragonés y por anarquista.

Independientemente de la razón por la que no incluyera esta semblanza de Pardo Bazán entre las recogidas en los dos volúmenes de *Tipos españoles*, lo cierto es que no parece gustarle mucho la actitud y la novela de doña Emilia, al igual que le disgustan casi todos los novelistas y poetas del XIX. En esta misma entrega, hace un apretado balance de sus fobias:

La novela del siglo pasado, en su segunda mitad, porque en la primera no existía apenas ya que sólo se leían malos folletones traducidos, fue un conjunto excesivamente frondoso de endechas amorosas y jaculatorias religiosas. En realidad se escribían novelas para guiar a los lectores al cielo y pasar el rato con un entretenimiento inocente. Una novela era una letanía. Valera el melifluo parecía o quería parecer demoníaco y todas sus heroínas son inteligentes, como sus héroes torpes. Alarcón recogía las pesadas chanzas del corregidor y la picardía inteligente de la molinera. Galdós hacía el amor a Clío maquillada, tatuada con estampilla, liosa, sin entronque con las realidades privadas ni con la vida cotidiana aunque ésta la pintara bien a veces, más por intuición que por compulsión. Trueba parecía un arcángel rosado y Pereda un azucarado cura cazador. El jesuita Coloma había bebido a la vez que en Zola en la fuente idílica de la lozana andaluza autora de “La Gaviota”. Campoamor era un supuesto poeta endiabrado completamente, afeminado por la empalagosa fruición de definir como sicalipsis el amor, fruición que ninguna poetisa sintió más que al sentirse presumida como un marimacho. Palacio Valdés era un novelista tan azucarado como hoy Pérez y Pérez, Núñez de Arce una mirliflor y Picón una monja (Aláiz 1936: 125).

Ya en ocasión anterior había hecho un diagnóstico similar, aunque en este caso se fija también en sus propios contemporáneos. Tras asegurar que “es evidente que la novela española actual resulta una novela entre patética, pedante y pornográfica” (Aláiz 1934: 735), apunta que “España tiene novela contemporánea en castellano gracias principalmente a Baroja” –a quien dedica una semblanza de cuatro entregas– y agrega a renglón seguido:

Galdós fue algo pazguato; Valera, redicho y pretencioso; Blasco Ibáñez parece un azulejo con mucho color y poco fuego para fijarlo; Valle-Inclán resulta más pedante que un currutaco de los que ponía en evidencia Ramón de la Cruz; Unamuno es el fraile empeñado a la vejez en hacer solitarios como retruécanos; Palacio Valdés tiene una mentalidad salesiana; de Ayala puede decirse que así como no hay catedrales Luis XV quiere ser una catedral Luis XV. Baroja rompe con todas estas figuras de cera [...] Tiene una acometividad permanente contra el histrionismo español, del que es el principal debelador (Aláiz 1934: 787).

Como se puede apreciar, al único que salva de esta quema es a Pío Baroja y, por otras razones, como veremos, a don Ramón de la Cruz. Dice José Peirats en el prólogo a su novela corta *Quinet* (Paris, 1961) que Felipe Aláiz mantuvo gran “amistad con Pío Baroja a quien acompaña en una jira de éste de propaganda electoral por Aragón” (Carrasquer 1981: 13) en 1919, aunque Aláiz (1934: 788) no lo considere esencialmente anarquista:

Se ha dicho que Baroja es anarquista. Creo que se calificó un poco apresuradamente al escritor. Es un rebelde que coincidió a veces con los anarquistas, sobre todo con los de tendencia individualista, mientras el comunismo político español coincide con el padre Gafo y en disciplina con los mamelucos que llevaba Napoleón.

Como puede observarse en estos párrafos, y como puede derivarse de los calificativos y forzadas metáforas con que pretende describir a los distintos escritores, el estilo de Felipe Aláiz, a través de una retórica florida y tumescente, asume cierta distancia, más despectiva que irónica, cultivada con un desgarrado expresivo en el que suman por igual el énfasis combativo y los destellos e intuiciones cercanas a la sinestesia. Y ello a pesar de cultivar una prosa bien cuidada, de escritor hecho y derecho, que sin embargo queda oscurecida, o cuando menos desdibujada, por el abuso de arabescos y taraceas que no traspasan el límite de los lugares comunes de los que procura alejarse a base de florituras. Baste echar una simple ojeada a algunos de los títulos de estos retratos, tomados al azar y sin orden, para comprender exactamente lo que vengo diciendo: “Gumersindo de Azcárate, sedante de un sedante”; “Valle-Inclán, anticuario, amanuense y funcionario”; “Lerroux, el convidado de piedra”; “Jacinto Benavente: Campoamor furtivo”, “Fernando de los Ríos: una petenera en un entierro”; “Eugenio Noel, el hijo de una lavandera”: “Echegaray, rectilíneo en el cálculo y dramaturgo de pasiones curvadas”; “Manuel Azaña, el energúmeno sentimental”; “El padre Coloma, tonsurado y zolesco”; “Campoamor, amante de su musa: Mari-Castaña” o, en fin, “El duque de Rivas o la flaqueza del sino”.

El título de la de nuestra autora no es menos ominoso: “Emilia Pardo Bazán, granjera coruñesa”; y supongo que es casualidad el que unos meses antes, en el mes de julio de 1935, el retrato de Samaniego utilizara idéntica definición –“granjero riojano”– sin pretender analogías que no caben entre la novelista coruñesa y el fabulista riojano, a pesar de esa común apelación a la “granja”. A Samaniego, por cierto, lo hace “riojano” sin explicar si es porque nació en Laguardia, capital de La Rioja alavesa, o por sus tropiezos con el Tribunal de la Inquisición de Logroño por el desenfado irreverente de algunas de sus obras.

Alguno de sus comentaristas, entre los que abundan los panegiristas y hagiógrafos, ha señalado que “su agudeza va acompañada de cierto humor y de un espíritu mordaz y extremadamente crítico no siempre acertado” (Mañá 1997: 403), cifrando su procedimiento crítico en “caricaturizar las ideas, hacerlas rechinar si son de otro, y dejar pasar las propias como fondo natural de caricato, con obviedad ingenua, como de cajón” (Carrasquer 1981: 17). Que es exactamente lo que hace en esta semblanza –he dado en llamarla así, aunque tiene menos de ‘bosquejo biográfico’ que de caricatura– de Emilia Pardo Bazán, en la que, como el lector puede apreciar desde el mismo título, busca forzar las imágenes y hace chirriar los goznes que van de la

lectura a una interpretación que se adivina cuando menos engañosa, siquiera desde un punto de vista histórico-literario. A través de metáforas arriesgadas –“puso medias suelas al romanticismo”, “lucha de Eva contra un Adán de pantalón caedizo”, [es la novela] “una especie de juego de prendas”...– y de saltos en el vacío que concluyen en puro vértigo, mera sensación sin significado, alterna las informaciones puntuales con cierta evanescencia en una suerte de respuesta visceral a pulsiones, casi se diría falsillas, que se pretenden ideológicas sin pasar de tópicos, pues su único intento es, como diría Barthes, pasar del Larousse a la metáfora, “comme s’il suffisait de mal nommer les choses pour les poétiser” (Barthes 1957: 158)¹, sobre todo en los últimos párrafos, que parecen estar entretejidos de fragmentos inconexos, al modo de apuntes, como si el tiempo de cierre del correspondiente número de *La Revista Blanca* hubiera forzado la urgencia en cerrar este texto que, aunque cicatero y muchas veces arbitrario, no deja de tener su interés como documento histórico.

¹ En este sentido, y a fin de señalar directamente esta desconexión entre los datos y su significado una vez convertidos en significante metafórico o en juego de palabras o en lo que Felipe Aláiz realmente pretendiera, puedo contar mi propia experiencia. Dispuesto a desentrañar qué se escondía realmente detrás de esa mención a “algunos lobeznos de Coria como Cánovas y Castelar”, cuya identificación o iluminación no encontré en mis fuentes habituales, incluida el inevitable recurso a Google, llegué incluso a consultar, a través de mi buen amigo Etelevino González –a quien desde aquí agradezco sinceramente sus gestiones–, a los eruditos de Coria (Cáceres) Juan Pedro Moreno y Miguel Iglesias que, tras darle vueltas a posibles conexiones, acabaron mostrando idéntica perplejidad a la mía.

BIBLIOGRAFÍA

- Kasabal (1897): “Doña Emilia Pardo Bazán”, *La Ilustración Artística*, núm. 802, 10 de mayo, págs. 307-308.
- Aláiz, Felipe (1934): “Pío Baroja, chapelaunderi”, *La Revista Blanca*, núm. 297, 28 de septiembre, págs. 733-735; 299, 12 de octubre, págs. 786-788; 301, 26 de octubre, págs. 833-835 y 303, 9 de noviembre, págs. 881-882.
- Aláiz, Felipe (1936): “Emilia Pardo Bazán, granjera coruñesa”, *La Revista Blanca*, 14 de febrero, págs. 125-128.
- Aláiz, Felipe (1962): *Tipos españoles*, París, Ed. Umbral, t. I.
- Aláiz, Felipe (1965): *Tipos españoles*, París, Ed. Umbral, t. II.
- Alerm, Carme (2003): “Valle Inclán a través de Felipe Aláiz de Pablo (1887-1959)”, *El pasajero*, en <http://www.elpasajero.com/alaiz.htm>.
- Barthes, Roland (1957): *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil.
- Carrasquer Launed, Francisco (1993): “Cinco oscenses: Samblancat, Aláiz, Acín, Maurín y Sender, en la punta de lanza de la prerrevolución española”, *Alazet: Revista de filología*, núm. 5, 1993, págs. 9-70.
- Carrasquer, Francisco (1981): *Felipe Aláiz. Estudio y antología por Francisco Carrasque del primer anarquista español*, Madrid, Júcar.
- Cercas, Javier (2007): “Arte de escribir sin arte”, *El País*, Madrid, 28 de enero.
- Dueñas Lorente, José Domingo (2000): *Costismo y anarquismo en las letras aragonesas. El grupo de Talión (Samblancat, Aláiz, Acín, Bel, Maurín)*, Instituto de Estudios Altoaragoneses.
- Fontaura (1990): *El periodismo independiente y libertario de Felipe Aláiz*, Vitoria, Asociación Isaac Punte.
- Mañá, Gemma et al. (1997): *La voz de los naufragos. La narrativa republicana entre 1936 y 1939*, Madrid, Ediciones de la Torre.
- Valle-Inclán, Javier del (2008): *Biografía de “La Revista Blanca”, 1898-1905*, Barcelona, Sintra.

APÉNDICE

Tipos españoles

Emilia Pardo Bazán, granjera coruñesa

Dedico este trabajo a Federica Montseny que acaba de pasar por Marineda².

Carlismo y misticismo. Estas dos características tiene la obra primeriza de Emilia Pardo Bazán. Después del misticismo y del carlismo, cierto sentimiento –muy aguado o diluido– de patria precaria y chillona. A ratos, vértigo condal. Pero lo que verdaderamente sintió con frenesí fue la pasión de vivir por su cuenta y riesgo. Y recordemos que el riesgo no era pequeño en su tiempo pacato.

A fin de siglo estaba ella en la cima literaria. Como ningún plumífero sintió el cambio de clima novelesco. ¿Iba España arrinconando aficiones añejas? El romanticismo expiraba como un personaje de Echegaray con las manos cómicamente crispadas. ¿Quedaba *la patria* después del flamenco y desastrado 98? ¿Qué patria? Porque la patria española era un desierto polvoriento con quince o veinte millones de esteparios. Los mejores de éstos eran descamisados y analfabetos, anarquistas y gitanos.

Había una literatura inconformista. Bien. Siempre la hubo en la oposición política, culminante siglos atrás con Quevedo. Pero Emilia Pardo Bazán no era de la oposición política. Era de la oposición valerosa de la mujer contra el hombre. En España esta cruda y muchas veces heroica lucha de Eva contra un Adán de pantalón caedizo, inteligencia roma y hábitos autoritarios, ha tenido episodios admirables. La mejor literatura costumbrista demuestra que el español es un pazguato. En los géneros populares –romanza, letrilla, sainete, verso, zarzuela, entremés– los hombres son unos perfectos idiotas como en la realidad y las mujeres siempre resuelven con inteligencia los problemas que los hombres

² Federica Montseny visitó Galicia en diciembre de 1935, pronunciando diversas conferencias y mítines en diferentes lugares de Galicia, Cabovilaño, Vilagarcía, Viveiro, Elviña, Sada, Irixoa, Betanzos y San Pedro de Nós, además de en A Coruña, a la que califica como “la bella, sólo entrevista, y que tan buena, tan acogedora, tan cordial y entusiasta habrá de resultarme”, según recoge en la tercera de las entregas (*La Revista Blanca*, núm. 365, de 15 de enero de 1936) de sus “Impresiones de un viaje por Galicia”, que recogió esta revista en sus números 363-368, y que años más tarde, en 1996, el Ateneu Libertario “Ricardo Mella” recogió en un volumen.

quieren resolver a cintarazos. En todos los sainetes de Ramón de la Cruz los hombres son verdaderas calamidades y sólo las mujeres tienen sentido³.

La robusta condesa de Pardo Bazán anduvo siempre entre la más extraña fauna. Tan pronto se ponía a retozar con los corderillos de Asís como retrataba recodos y tipos de su Coruña tan recordada –Marineda– o explicaba literatura moderna en una cátedra oficial. Algunos lobeznos de Coria como Cánovas y Castelar eran sus contertulios, pero la escritora prefería a estos lobeznos deteriorados por la política el rugido de un tigre de Bengala como Blasco Ibáñez, que se batía cada semana y a las pocas horas parecía tan campechano como un dulzainero si se reía de los partidos.

Emilia Pardo Bazán puso medias suelas al romanticismo, como Fernán Caballero. Eran unas medias suelas de realismo zolesco. La novela del siglo pasado, en su segunda mitad, porque en la primera no existía apenas ya que sólo se leían malos folletones traducidos, fue un conjunto excesivamente frondoso de endechas amorosas y jaculatorias religiosas. En realidad se escribían novelas para guiar a los lectores al cielo y pasar el rato con un entretenimiento inocente. Una novela era una letanía. Valera el melifluo parecía o quería parecer demoníaco y todas sus heroínas son inteligentes, como sus héroes torpes. Alarcón recogía las pesadas chanzas del corregidor y la picardía inteligente de la molinera. Galdós hacía el amor a Clío maquillada, tatuada con estampilla, liosa, sin entronque con las realidades privadas ni con la vida cotidiana aunque ésta la pintara bien a veces, más por intuición que por compulsión. Trueba parecía un arcángel rosado y Pereda un azucarado cura cazador. El jesuita Coloma había bebido a la vez que en Zola en la fuente idílica de la lozana andaluza autora de “La Gaviota”. Campoamor era un supuesto poeta endiablado completamente, afeminado por la empalagosa fruición de definir como sicalipsis el amor, fruición que ninguna poetisa sintió más que al sentirse presumida como un marimacho. Palacio Valdés era un novelista tan azucarado como hoy Pérez y Pérez, Núñez de Arce una mirliflor y Picón una monja.

³ No deja de resultar curioso, cuando no extraño, que ponga como testigo y referencia de lo que hoy llamaríamos diferencia de género a don Ramón de la Cruz, al que menciona varias veces en estas semblanzas de *La Revista Blanca*, siempre en el mismo sentido: “El tema predilecto de Ramón de la Cruz consiste casi siempre en demostrar, tal vez sin querer, que los hijos de Adán son unos torpes y las hijas de Eva todo lo contrario” (núm. 313, 18 enero 1935, p. 59) o “Presenciamos de nuevo unos rasgos de estupidez masculina y unos finos relieves de inteligencia femenina.” (núm. 315, 1 de febrero de 1935, p. 102). Sin embargo, páginas adelante descalifica con su habitual desparpajo –“Las mujeres políticas en España y fuera, son unas calamidades”– nada menos que a Margarita Nelken, Victoria Kent y Clara Campoamor. ¿Quizás para que brille más nitidamente Federica Montseny?

En medio de la pléyade afeminada, Emilia Pardo Bazán era viril, voluminosa y retrechera como una gitana leída. Su vida fue poco de convento. Con independencia que los hombres eran incapaces de sentir se puso a los maldicientes por montera. Escribió la vida de Francisco de Asís, el *poverello*, como una síntesis laica y atribuyó al paisaje de Galicia un cierto familiar panteísmo. Arrancar a Francisco de Asís del cielo fue tarea algo diablesca, tarea titánica cuando se vive entre congregantes y sacristanes. ¡Qué mujeres las españolas si encontraran hombres en vez de gallinas! Cuando se refiere la Pardo Bazán a Francisco de Asís como hombre, los acentos de la autora son originales y convencidos: cuando se refiere a Francisco de Asís como inquilino de altar fracasa la escritora entre nubes de convencional incienso.

Demasiados santos de ritual y breviario. Con curiosidad intelectual iba Emilia Pardo Bazán por pazos y *corredoiras*, lo mismo que de salón en salón. No quería encontrar ningún santo. No quería aumentar el repertorio de bienaventurados ni reproducir con lírica lluviosa, como Rosalía de Castro, la *morriña* galaica y el patinaje melancólico. Se burlaba de los varones plegadizos y fosforescentes. “Tenía muchos hoyuelos en la cara rebosando salud y alegría y un temperamento eminentemente varonil, pero exento siempre de pedantería”⁴. Estas palabras son de Kasabal y confirman, con el “pero” tal vez subconsciente, la verdad de que la pedantería en España es masculina por derecho propio.

Como es masculina la debilidad y el charlatanismo. Para que una mujer sea profesional de los mítines, ha de ser una mujer de pura vagancia, enemiga del paisaje y del libro, amiga de la oratoria de hojadelata que se prodiga en los actos públicos, pues no ha surgido todavía ningún orador, ni siquiera de latón. El profesional oyente de mítines es hombre, como es también actor de todas las guerras el hombre, legislador, magistrado y verdugo. Hay seguridad absoluta de que ninguna autoridad podría hallar mujeres para el oficio de verdugo y halla, en cambio, todos los hombres que quiere.

⁴ La cita completa de “Kasabal” (1897: 307), seudónimo de José Gutiérrez Abascal: “Blanca y rubia como las mujeres del Norte, que tienen en la cumbre de su montaña nieve, y que cosechan en los campos de sus frondosos valles el maíz madurado por el sol; si no baja, muy lejos de la estatura alta que impone; con curvas en vez de líneas acentuadas; con muchos hoyuelos en la cara rebosando salud y alegría, y los ojos entornados de la miope que desea ver sin el auxilio de los lentes” y en el párrafo siguiente: “una señora de tanta distinción como amabilidad, de talento admirablemente cultivado, amenísima en la conversación si ésta no pasa de lo que nuestros vecinos los franceses llaman *causserie*, y profunda si se formaliza y eleva, revelando la energía de un pensamiento eminentemente varonil, pero libre siempre de pedantería: una persona, en fin, a quien se admira por su genio y que se capta simpatías por su carácter...”

No se trata ahora de galantería. Sería una cosa trasnochada. Es, sencillamente, constatar hechos. La mujer puede estar aquejada de incontinenia palabrera, pero no hace de ella oficio como el político y el charlatán de mitin. Puede tener instintos autoritarios, pero no los pone en ninguna nómina, ni hace de ellos granjería como los políticos y los tribunos obreristas o burgueses. Emilia Pardo Bazán creía en la superioridad de la mujer sobre el hombre. No comprender esta superioridad es la tragedia de España, que vive todavía en la edad de piedra, edad de íberos pétreos, edad berroqueña de hombres puntillosos y aquejados de narcisismo o absolutamente toscos, ariscos y reaccionarios.

En 1907 hubo en Madrid un asesinato seguido de suicidio. De un navajazo, cierto flamenco, partió el corazón de una mujer –porque la amaba– y luego se partió el corazón a navajazo sucio el asesino. Al referirse a aquella salvajada –ocurrió en la calle de las Huertas– Emilia Pardo Bazán evoca a Barrés, quien dijo que España era “el país más desenfrenado del mundo”⁵. He aquí el comentario de la Pardo Bazán: “No hubo agonía, no hubo quejidos, ni el más leve indicio de que aquellos dos cuerpos humanos extendidos uno al lado del otro eran dos cadáveres. Hermoso caso, ¿verdad, Barrés? Stendhal diría del asesino suicida de la calle de las Huertas que era todo un hombre.” Y añade la Pardo Bazán: “Lo mismo puede decirse que era todo un jabalí.”

En esta frase está condensado el más justo desprecio para la bestia humana con pantalones, y aun para los escritores hispanistas de entierro como Barrés. Si la bestia humana con pantalones tiene aficiones crueles, la cima de estas aficiones crueles es la política. Emilia Pardo Bazán trataba a muchos políticos achaquientos. Leed lo que dice de ellos en una crónica: “Tampoco en Bélgica ni en Inglaterra, naciones donde el parlamentarismo nos figuramos que brota del suelo como planta indígena, son las elecciones ni las Cortes expresión del mandato y de la voluntad popular. También allí para los diputados son letra muerta los intereses altos y generales, y sólo importan los relativos y ocasionales que pueden influir en la conservación del distrito y, por consiguiente, en el propio medro.”

Es la novela, para Emilia Pardo Bazán, una especie de juego de prendas, aunque de prendas casi recién llegadas. No quería poner en solfa el catolicismo, pero leed lo que dice en cierto artículo de 1897, con un convencimiento expresamente declarado de conformidad: “En otras naciones el escritor envidia al escritor, la hermosa a la hermosa, el banquero al banquero, pero España ofrece la

⁵ Auguste-Maurice Barrés (1862-1923) fue un escritor, político y publicista francés en gran predicamento entre la generación del 98.

particularidad de que los curas envidian a las bailarinas, los pintores a los toreros, los notarios a los tenores, y así por el estilo.”

Carlos, el pretendiente al trono de España –un berroqueño, un pobre hombre– tachó los escritos de Emilia Pardo Bazán de liberales, protervos y escandalosos. ¡Y sigue el pétreo masculinismo cerril, la cornada del berrendo español que asesina a la mujer y la degüella, sin vencerla más que a traición, a fuerza bruta y puñalada traperera!

Siempre resalta la superioridad de la mujer. Ella cuida de la prole en los años más comprometidos: ella soluciona el problema del paro que no sabe solucionar el hombre y ella va a trabajar para que muchas veces pueda el gandul fumar y darse a la bebida. Cuando el hombre trata a los hijos como quiere, los lleva a la taberna y les enseña a asistir a los mítines o bien les obliga, a los doce años, a trabajar –con protesta de la madre– en una tarea extenuadora.

Emilia Pardo Bazán tenía conciencia de estas contradicciones. Escribía una crónica cada quincena en cierta publicación barcelonesa, alternando con Castelar, en 1897. Trata éste siempre temas de cuestiones diplomáticas –en las que había fracasado siempre como gobernante– y de política faraónica. Decía, por ejemplo: “La pobre tierra nuestra, de paz ávida y de paz necesitada para que pueda el espíritu humano continuar por el trabajo la creación divina hecha por el verbo, sufre las más extraordinarias plagas, el azote de la guerra difundida por todas partes...” Estas y otras babilónicas palabras contrastan con otras de la Pardo Bazán, narrando sencillamente los inconvenientes del teléfono mal instalado, la profusión de rosas verdes en su granja de Meirás o el arte de confeccionar un postre, aunque no dejara de acumular insensateces a veces como al hacer la necrología almibarada de Cánovas⁶ y referirse, con elogio, a otros viles personajes por el estilo, personajes que organizaban asesinatos refinadamente crueles en Cuba, en España, en Puerto Rico y en Filipinas. No sabía la escritora que los hechos justicieros de Rusia se debieran a mujeres de convicciones revolucionarias más que a hombres, y que Cánovas moría, y no a manos de ningún español, por su recalcitrante tozudez absolutista de acción, por su desprecio a la vida de los españoles y no de los italianos.

⁶ La necrológica que doña Emilia le dedica a José Cánovas del Castillo, asesinado en Mondragón el 8 de agosto de 1897, fue publicada en el número 817 de *La Ilustración Artística* con el título de “La tragedia”, 23 de agosto de 1897, pág. 546.

El sentimiento de patria es tan artificial, que siempre podréis ver a los patriotas, en su período álgido, identificados con enfermos. Hay patriotas que al hablar en una tribuna de la patria sacrosanta, parece que se quejan de que les duele el hígado; otros patriotas parecen beodos delirantes, y todos los oyentes dirían que les duele el vino a los oradores allá en la profundidad de su cueva craneana. Emilia Pardo Bazán sentía el patriotismo jocoso, como si jugara a prendas en la suerte algo taurina, aunque de salón, que se llama “hacer un favor y un disfavor”. De sus escritos podían destacarse afirmaciones patrióticas y antipatrióticas, respetuosas y otras veces volterianas. Veamos. Patricio de la Escosura era un académico, enemigo jurado de que las mujeres ingresaran en la Academia, y decía que antes tenían que entrar en quintas. ¡Olé los hombres quintando para ir a matar! Emilia Pardo Bazán escribió una carta a cierta señora que fracasó en su empeño de entrar en la Academia. Recordaba la novelista de Marinada que ya Feijóo, un tonsurado, es decir, un no-hombre, tuvo que refutar el soez argumento masculino que atribuía el nacimiento de la hembra “a una insuficiencia o descuido de las fuerzas naturales, pues la Naturaleza, en no cogiéndola descuidada, siempre produce varones”. Y añade la Pardo Bazán burlándose de los hombres: “El aura de mi supuesta candidatura sopló desde fuera de la Academia, y desde dentro dieron un portazo, temerosos (los hombres) de una pulmonía... En la tertulia de hombres solos. No hay nada más fastidioso que una señora.” Se refiere a las tertulias académicas, cuando los académicos, viejos verdes por lo regular, hacen chistes concupiscentes y cuentan chascarrillos de taberna.

La novelista piensa que ella es una pulmonía para los académicos y dice frases irreverentes. Recuerda al rey Alfonso llamado el Sabio, que abominaba de las mujeres y como los masculinistas de 1889 invocaban al rey plagario de las *cantigas* y de las malas *partidas* contra las faldas, escribía la Pardo Bazán que los mismos académicos no partidarios de que fueran a la Academia las mujeres, eran partidarios de que fueran al trono. Indudablemente señalaba al celeberrimo y superferolítico Pezuela, el general más isabelino de España a la vez que director de la Academia y escritor que tradujo obras maestras italianas con la misma insolvencia que emplearía Pérez Madrigal para traducir el Pentateuco.

Claro que Emilia Pardo Bazán exceptuaba de su enojo a los notorios feministas: Quintana, Hartzenbusch, Pastor Díaz, Pacheco, y alababa al único hombre de relieve que se negó dignamente a ser académico –Gayangos–, pero proclamaba su candidatura perpetua a la academia. Probablemente querría abocar a aquellos desdichados académicos de chabacanería andante. Hubiera sido, con todo, mucho más gallardo en ella reírse de la Academia sin querer entrar, recordando que el 2 de noviembre de 1784 la iletrada marquesa de Guadalcazar fue recibida

en la indocta corporación. Las cartas a que aludo en este trabajo, están en “El Correo” de Madrid de 1889 y en “La América” de Nueva York del mismo año, y pueden leerse reproducidas en la *Vida de Gertrudis Gómez de Avellaneda*, por E. Boxhorn (1929)⁷.

La Mitología es un laberinto de torpezas de los hombres, atribuida a dioses, y a la vez un ejemplario de lucidez femenina. Asombra la seguridad crítica de las mujeres no envenenadas por el culto a los trapos, al espejo o a la política. Las mujeres políticas en España y fuera, son unas calamidades. Recordemos que la socialista Margarita Nelken colaboró, de manera ultraburguesa y almibarada, en *Blanco y Negro*, órgano de Alfonso 13, y ahora es un servil resonador soviético. Cuando *Blanco y Negro* dedicó un número al Romanticismo el 4 de enero de 1931, Margarita Nelken escribió el artículo más redicho, lisonjero y halagador para la gente de dinero. De Victoria Kent más vale no hablar, porque los que estuvimos presos bajo su contundente patrocinio cuando los guardias de asalto entraban a la cárcel a apalearnos, la conocemos bien. ¿Y Clara Campoamor? Ni siquiera la quieren los lerrouxistas, a los que ni gratis quiere ver. “Los negocios van mal –dice un almacenista–: ni siquiera compran los clientes que nunca pagan.”

Creía Emilia Pardo Bazán que es imposible engañar a un gallego, como si el gallego no fuera engañado contantemente y hasta vendido en canal por curiales, burgueses y políticos. Ella vivía en un salón de marfil al margen de necesidades y apuros. Era muy criticada por criar a los hijos y ella misma, y se defendía del reproche con rubor excesivo. Silvela dijo de ella que era la Staël española, y no faltó quien la comparara a la Sevigné, a Jorge Sand y a Turgueniev. ¡Exageraciones! La novelista gallega era muy sensible, y en *La Tribuna* es donde menos lo demostró, porque quiso pintar al pueblo sin conocerlo. En cambio, la cuestión del naturalismo novelesco lo trató con despejo en *La cuestión palpitante*, que no era tan palpitante como creía la granjera coruñesa autora de *Los Pazos de Ulloa*.

El estilo que emplea es rico en recursos fáciles. Tiene siempre un prurito de adornar los textos y de adornarse con la preocupación de no desmerecer si se compara su obra con la de los escritores. Esta preocupación no fue muy favorable para ella. En sus *Memorias de un solterón*, se recuerda *El buey suelto* de Pereda.

⁷ Véase Domingo Figarola-Caneda (1929): *Gertrudis Gómez de Avellaneda: Biografía, bibliografía e iconografía, incluyendo muchas cartas, inéditas o publicadas, escritas por la gran poetisa o dirigidas a ella, y sus memorias*, Madrid, Industrial Gráfica, con notas ordenadas y publicadas por Emilia Boxhorn, viuda de Figarola-Caneda.

Su otra preocupación fue “estar al día” en novedades literarias. Azorín es más clásico que ella y más joven a la vez. Emilia Pardo Bazán fracasa en sus cuentos cortesanos. En los idilios rurales, sobra salón; es decir, sobra observatorio lejano y arroje.

Se cuenta de Napoleón que envió al conde de Narbona a cumplir un encargo a Rusia. Era en tiempos de vacas gordas.

–¿Qué se dice de mí por el mundo? –preguntó el emperador al conde con malicia de escamado.

–Que sois un dios.

–¿Hay acuerdo en esa opinión? ¿Es unánime?

–¡De ninguna manera!

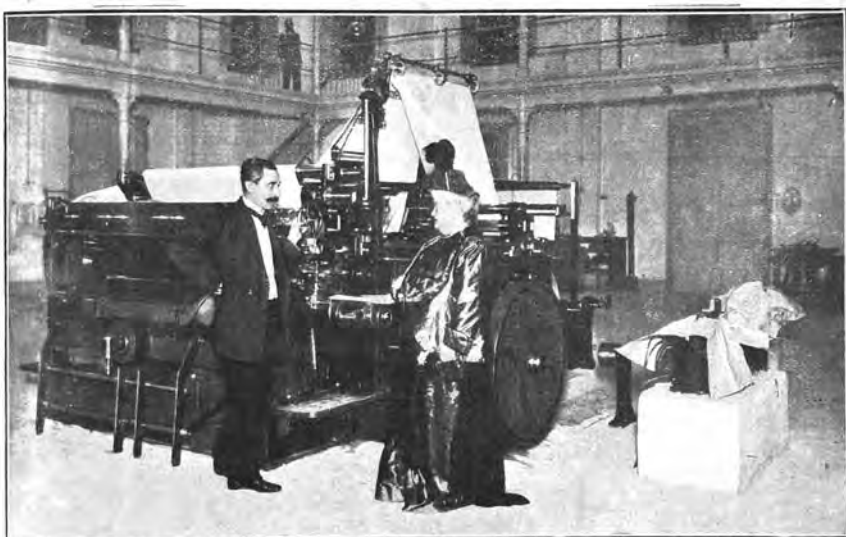
–Que sois un diablo... ¡Nadie dice que sois un hombre!

Admirable frase, con la que debieron estar conformes las dos esposas públicas de Napoleón, puesto que las dos se dedicaron a dotar de apéndices córneos al emperador. Los hombres adoraban a éste como si fuera un dios, y las mujeres lo burlaban.

Al final de uno de los *Cuentos de Marineda* de Emilia Pardo Bazán, el titulado “La dama joven”, hay una frase sin par, que define, como la del conde de Narbona, los instintos de asalto y de hipocresía del macho, del bípedo implume, protagonista de masacres y sermones, laicos o no:

“–¿Ese? –exclamó Estrella cortando con los dientes la punta del puro–. Lo que le dará ese bárbaro será un chiquillo cada año y, si se descuida, una paliza...”

Felipe Aláiz



Vigo: La Condesa de Pardo Bazán, en los talleres del *Faro de Vigo*, con el director de dicho diario, Don Eladio de Lema
Fto José Gil

Vida Gallega, núm. 174, 30 xuño 1921. Biblioteca da Real Academia Galega.

Una necrología de Emilia Pardo Bazán

José Luis Campal Fernández

(REAL INSTITUTO DE ESTUDIOS ASTURIANOS)

RESUMEN

En el presente artículo se exhuma una olvidada necrología publicada en el momento de la muerte de la condesa de Pardo Bazán por el literato asturiano del primer cuarto del siglo XX José María del Busto y de Chaves.

PALABRAS CLAVE: Obituario, Emilia Pardo Bazán, José M.^a del Busto.

ABSTRACT

A forgotten obituary published when Mrs. Pardo Bazán died by the “asturian” man of letters from the first Quarter of the 20th century José María del Busto y Chaves is disinterred in the present article.

KEY WORDS: Obituary, Emilia Pardo Bazán, José M.^a del Busto.

El fallecimiento el 12 de mayo de 1921 de Emilia Pardo Bazán suscitó de inmediato una oleada de reconocimientos póstumos, que llegaron de la mano tanto de consagrados literatos y críticos o emergentes principiantes como de coetáneos de la escritora o gentes del mundo cultural pertenecientes a otras filiaciones estéticas¹. Uno de estos recordatorios elegíacos fue el que, dos semanas después de producirse el fallecimiento, le dedicó el asturiano José María del Busto y de Chaves, creador de cierta nombradía en sectores restringidos y del cual, en un banquete en su honor celebrado en Avilés en 1928, afirmó el jurisconsulto y diputado nacional José Manuel Pedregal y Sánchez-Calvo que era un «hombre consecuente con el ideal, que escribe, no para halagar las pasiones y entretener sin enseñanzas al público, sino para afirmar una ideología y hacer pensar». En ese mismo escenario, proclive a las laudatios, José Francés, académico de Bellas Artes de San Fernando, lo perfila, por su parte, como «cincelador de la frase», emplazándolo entre los benjamines de la Generación de 1908.

El artículo necrológico de José M.^a del Busto lo insertó en primera plana, dentro de una sección rotulada “Jornadas madrileñas”, el periódico ovetense de orientación católica *El Carbayón*, en su número correspondiente al sábado 28 de mayo de 1921. Fechado en Madrid, donde profesionalmente residía, llama la atención el empleo, para nombrar a la escritora gallega, de la fórmula compuesta en su apellido en el encabezamiento del texto, aunque luego en el cuerpo opte por citarlos separadamente, lo que induce a suponer que se trataría de una imposición del propio rotativo, que continuaría así la estela marcada por la esquila mortuoria que acogieron los diarios de la capital, donde se lee «Doña Emilia Pardo-Bazán y de la Rúa-Figueroa Mosquera y Somoza, condesa de Pardo-Bazán».

Sigue el obituario de José M.^a del Busto un sencillo esquema: 1) noticia del fallecimiento e incredulidad por la nueva realidad que se hace presente; 2) valores genéricos de la escritora desaparecida como figura de relevancia nacional y exportable, con una obra cerrada y excelsa, que despierta la alabanza de los eruditos pero también del pueblo llano; 3) anécdotas biográficas acerca del talento innato para el ejercicio literario con cesiones a

¹ En el momento de su muerte, firmaron artículos sobre la condesa de Pardo Bazán desde Miguel de Unamuno (*Nuevo Mundo*), Wenceslao Fernández Flórez (*ABC*), Eduardo Gómez de Baquero (*Nuevo Mundo*) y Camille Pitoulet (*Mercure de France*) hasta Eduardo Marquina (*Raza Española*), José Ortega Munilla (*ABC*) o Eduardo Zamacois (*El Imparcial*).

la voz confesional de la autora; 4) repaso veloz de algunas de sus aportaciones cimeras y mención de las influencias francesas, instante que es aprovechado para colocarle la única tacha, su filiación naturalista, y 5) exaltación del amor a la patria que, a su juicio, destila la personalidad de Pardo Bazán.

Igualmente, la tan traída y llevada discusión sobre la virilidad feminista de la escritora coruñesa queda patente, en esta recensión biográfica, en la masculinidad gramatical que Del Busto le otorga al referirse a su actividad literaria («crítico agudo», «novelista prodigioso», «cronista sugestivo», «hagiógrafo») y que hallamos también en la citada esquila cuando se señalan entre los cargos de mérito que desempeñó Pardo Bazán el de «catedrático de la Universidad Central», o cuando, por ejemplo, aparece el 29 de mayo de 1921 en *Blanco y Negro* un artículo elegíaco titulado decididamente como “Recuerdos de un gran literato”.

Dado que este canto fúnebre en prosa de José M.^a del Busto no ha sido reimpresso y que en su día pudo perfectamente pasar desapercibido fuera de los límites provinciales de Asturias², procedemos a exhumarlo.

² No figura en Scari, Robert M. (1982): *Bibliografía descriptiva de estudios críticos sobre la obra de Emilia Pardo Bazán*, Valencia, Albatros Hispanófila, 23, p. 141.

LA CONDESA DE PARDO-BAZÁN

No queremos aceptar la nueva, fría, cruel, inevitable. Y los hechos y los días, no obstante, nos persuaden tercos, contumaces, de su trascendencia pavorosa. La condesa de Pardo Bazán, una de las pocas glorias hispanas que nos era lícito mostrar con orgullo por encima de nuestras fronteras, ha muerto. La dama ilustre, que supo oscurecer con el resplandor del genio el brillo de la estirpe para otorgar el triunfo sólo a la magnitud del talento preclaro y al empuje avasallador del esfuerzo bravío, enmudece muy luego de escalada la cumbre. Su diestra reposa rematando una labor extensa y admirable. Sus ojos miopes, diminutos e inquietos, que sabían bucear sagaces en los espíritus, se han cerrado para siempre, bajo el cielo azul y luminoso de su patria, una mañana de primavera.

A la mansión ensombrecida por el dolor ha llegado, junto con los homenajes oficiales, el duelo sincero, todo emoción, ternura, que el pueblo ofrenda, como corona amorosa y perenne a las figuras egregias que esmaltaron con su prestigio las páginas excelsas de su historia.

Queda la estela confortadora de su obra inmortal, el perfume que marca a las generaciones venideras el paso por la tierra de los vencedores. La escritora inolvidable, cuyo nombre el tiempo enaltecerá aún más, anunció desde los albores de su infancia la grandeza esplendorosa de su futuro. Era yo –dice D.^a Emilia Pardo Bazán– de esos niños que leen cuanto cae por banda, hasta los cucuruchos de especias y los papeles de rosquillas; de esos niños que se pasan el día quietecitos en un rincón cuando se les da un libro, y a veces tienen ojeras y bizcan levemente a causa del esfuerzo impuesto a un nervio óptico endeble todavía.

Fue una de esas criaturas demasiado formales, prematuramente observadoras, de las que se aleja pronto la inconsciencia bulliciosa, risueña, de la niñez por avizorar las andanzas de los hombres menos encubiertos e insinceros cuando no se sospechan espíados. Manifestóse pronto su vocación literaria, alentada con acierto por sus padres. Muy pronto gustó la vecindad de los libros señalando una plausible predilección para los volúmenes únicos que deben orientar al escritor, marcándole su ruta.

Desde su *Estudio crítico de las obras del Padre Feijóo*, publicado en 1876, hasta el año actual, la laboriosidad de la egregia polígrafa no conoció pauta ni tregua, mostrando con análoga fortuna la diversidad de sus aptitudes. Crítico agudo, perspicaz, en *La cuestión palpitante*, que dio ocasión a interesantes polémicas, *Los poetas épicos cristianos*, *La revolución y la novela en Rusia* y *La literatura francesa moderna*; novelista prodigioso, en *Los pazos de Ulloa*,

Insolación, Morriña, La quimera, La sirena negra y Dulce dueño; hagiógrafo magistral, en *San Francisco de Asís*, donde admira la solidez de su cultura y los primores de su estilo; cronista hábil, sugestivo, ameno, en las cartas escritas con destino a diversas publicaciones y agrupadas después en un volumen bajo el título de *Al pie de la torre Eiffel*, refiriendo su viaje a la capital de Francia con motivo de la Exposición universal de 1889, además de profusión de artículos y estudios diseminados en periódicos y revistas o coleccionados en otros tomos.

Ni fuera pertinente, ni disponemos del espacio indispensable para analizar la producción de la autora de *Pascual López*. Influenciada por los escritores franceses de fines del siglo XIX –es fuerza consignarlo–, y muy especialmente por los hermanos Goncourt, a quienes ella consideraba entonces «los más caracterizados maestros de la novela contemporánea», trazó capítulos de un acentuado naturalismo nada recomendables. Sus concesiones para la moda literaria de aquel tiempo no perduran en el resto de su obra, que tiene, aparte dos o tres libros en que sigue a los novelistas parisinos, honda raigambre española.

La condesa de Pardo Bazán, como todos los genios de la raza, era una enamorada de su patria. En este punto –afirmaba– me hallo a la altura de una mujer del pueblo. Y es que en este aspecto coinciden los hombres de cerebro y los hombres de corazón. A unos les acucia el pasado, el anhelo de revivir pretéritas grandezas; a otros les espolea el amor al solar, que, como todos los amores, se guarece muy dentro del alma y en las horas supremas impulsa al sacrificio y al heroísmo. Sólo los mediocres, los sórdidos, sin vigor para la lucha, a quienes su fatuidad estólida impide engrosar la legión de los humildes y su ausencia de ingenio la de los triunfadores, proclaman amargados el odio, el rencor, el egoísmo que emponzoña y entenebrece sus jornadas, huérfanas de nobleza, de abnegación, de poesía.

Y esa coincidencia de amores ha hecho poner al pueblo sobre la tumba de la escritora excelsa la ofrenda de sus corazones.



IV. RECENSIONES



* EMILIA PARDO BAZÁN (2009): *CUENTOS DE AMOR*, BARCELONA, E-LITTERAE, FABULATOR.

Como se sabe, en estos últimos años, primera década de este siglo, el relato breve pardobazaniano ha merecido destacada atención editora, y así la Editorial e-litterae se suma al hecho con tres colecciones: *Cuentos de intriga*, *Cuentos de Navidad* y *Cuentos de Amor*. La edición de *Cuentos de Amor* se nos presenta en formato libro, en rústica, y en digital, como eBook, formato y comercio electrónico del libro que sin duda aplaudiría la escritora, como en su momento aplaudió otros avances técnicos como el teléfono o el cine.

Saludamos, pues, esta edición pese a que no implica novedad, por cuanto existen otras ediciones digitales de los *Cuentos de Amor*, como la de Visión Libros, también de 2009, o aquellas que nos remiten a distintas bibliotecas como cervantesvirtual.com, ciudadseva.com o quedelibros.com, ejemplos a los que hay que añadir sitios o páginas que, además de permitir la lectura o descarga de la colección pardobazaniana, permiten su audición desde magnífica oralización textual. Es el caso, por ejemplo, de albalearning.com/audiolibros.

En cuanto a la edición impresa, formato libro, que va a ser la que hoy centre nuestra atención, ya desde la contraportada precisa que el volumen recoge “cuarenta y tres cuentos que nos mostrarán algunas de las infinitas formas que puede adoptar el amor en nuestras vidas de la mano de Emilia Pardo Bazán”.

La falta de precisión en la redacción de esta contraportada, la omisión de más datos y el hecho de subtítular el libro con la reiteración de “Cuentos” puede confundir al lector profano, que creerá que se trata de una antología o selección desde el *corpus* pardobazaniano y no de una edición más, de la edición de una de las colecciones de relatos que la propia autora preparó y que en concreto ahora se reproduce, directa o indirectamente, desde la segunda edición de *Cuentos de amor*, de 1911.

Estos *Cuentos de amor* en anterior edición, la primera, de fecha de 1898, reunía un elenco de relatos publicados en fechas inmediatamente anteriores a aquella en *El Imparcial*, *El Liberal*, *Blanco y Negro* o que ya habían figurado en otras colecciones como *La dama joven y otros cuentos* o *Arco Iris*. Luego, años más tarde, la citada segunda edición, la edición *princeps*, incorporará nuevos cuentos publicados en *La Ilustración Española y Americana* o en colecciones como *Cuentos escogidos* y *Cuentos nuevos*.

Por lo tanto, como el elenco y organización de la edición que comentamos nada nuevo aporta, ello debería constar si no en la portada o contraportada en la “Presentación” del volumen, y no sólo porque la anotada imprecisión en el título pueda generar falsas expectativas sobre una actualizada antologización de los numerosos cuentos de temática amorosa del *corpus* pardobazaniano, sino también porque la nota final de procedencia con que se cierran concretos textos, aparte de innecesaria, está totalmente fuera de lugar dada, además, la orientación de este tipo de edición.

Así pues, fuera de lugar que se nos precise la procedencia textual que, por otra parte, el lector interesado o el estudioso podrá localizar en la edición del copiosísimo *corpus* cuentístico pardobazaniano del profesor Paredes Núñez o en la Introducción al volumen VIII de las *Obras Completas* editadas por los profesores Villanueva Prieto y Gonzalez Herrán.

Por otra parte, la citada “Presentación” que acompaña esta edición de *e-litterae* carece totalmente de rigor, parece precipitada e incluso desorganizada en su exposición. Debemos, además, señalar que la edición *princeps* a la que ésta remite se acompaña de un “Prefacio” donde doña Emilia precisa que no pretende “prólogo grave” sino recoger ciertas advertencias, advertencias que, centradas especialmente en cuestiones de génesis y “literaturización”, o mejor de transtextualidad, la Editorial *e-litterae* omitió, tal vez por considerar aquel “Prefacio” superfluo o porque ni siquiera se consultó.

Creemos que la decisión de obviar aquel “Prefacio” debió ser compensada con una introducción adecuada y no con breves e inexactas notas sobre la condesa de Pardo Bazán (que así firmaba en la última etapa de su vida: no se debe por ello omitir por muy breve que sea la nota biográfica) y datos aproximativos sobre su producción textual sin apenas referencia a la colección que nos ocupa de la que debería ser y no es “Presentación”.

Así, por ejemplo, si en esa “Presentación”, en el breve texto se nos cita el feminismo, feminismo en los artículos pardobazanianos, no debió obviarse en su novelística, porque ciertamente doña Emilia llevó a la ficción cuestiones que en su labor periodística no quiso o no pudo formular con la intensidad que sí refleja en concretas creaciones eminentemente didácticas en las cuales leeremos oposición a los estereotipos socio-sexuales y al androcentrismo.

Doña Emilia luchó por crear un estado de opinión negativa respecto al sexismo, machismo, misoginia y discriminación sexual, y precisamente en algunos de los textos de esta colección leemos, bien explícita bien alegóricamente, cómo los roles sexuales, adquiridos familiarmente y

socialmente normalizados por la costumbre, implicaban infelicidad cuando no maltrato doméstico.

¿Cuentos de amor? No, más bien de desamor. Infidelidades, traiciones, adulterios, abandono, menosprecio, maltrato (psíquico y físico) e incluso asesinato... lo cual nos obliga a, tras situar a la escritora en su contexto social, temporal, reconocer que ocupa un destacado lugar como precursora en la denuncia de aspectos que en parte, sólo en parte, se subsanarían en el último tercio del siglo XX hispánico.

Ciertamente, la modernidad de algunos relatos de esta colección no dejará de sorprender al lector actual. Ello justifica las actuales y numerosas ediciones de los *Cuentos de Amor*, no motivadas sólo por la extinción de derechos de autor en los primeros años de este siglo sino por el interés que mantienen hoy en día aquellos relatos. Lo saben bien los editores, de ahí la ya anotada reiteración de publicaciones en distintos formatos.

Desde luego, como adelantamos, el amor es tema preferente en la narrativa pardobazaniana. Destacados estudios dan cuenta de ello. Y en esta colección podremos comprobar cómo más que la aventura o peripecia vital lo que se nos ofrece es el estudio psicológico, la interiorización, y toda una gama de matices que desemboca en buen número de casos en desamor, en tragedia. Por ello, tal vez la portada debió reflejarlo, y más que una serie de corazones al vuelo que suscitan ilusión, idealismo y amor romántico, sin necesidad de presentar corazones sangrantes, debería reflejar aquel desamor y el pesimismo con que se nos presenta la relación hombre-mujer y la infelicidad consiguiente, inherente a la pareja, la tragedia que y sólo parcialmente se conocería dado el silencio en que se vivieron dramas familiares que la sociedad se encargó siempre de encubrir.

Respecto a la edición que presentamos, hemos ido anotando meras cuestiones referidas al paratexto. Y lo dicho: hay mucho desamor en estas historias, de la misma manera que hay implícito mucho didactismo. Y si es cierto que para la más completa interpretación de algunos relatos se requiere el conocimiento de aspectos culturales, su modernidad e incluso diríamos la actualidad e intemporalidad de concretos textos nos obligan a saludar ésta y todas aquellas nuevas ediciones de los *Cuentos de amor* de quien fue y es uno de los máximos valores de la narrativa breve hispánica.

Araceli Herrero Figueroa

* EMILIA PARDO BAZÁN (2009): *EL NIÑO DE GUZMÁN*, PRÓLOGO DE XULIA SANTISO ROLÁN, A CORUÑA, EDICIONES DEL VIENTO, VIENTO DEL OESTE, 23. (EDITADO EN COLABORACIÓN CON LA REAL ACADEMIA GALEGA)

Bajo los auspicios de Ediciones del Viento, con sede en A Coruña, ciudad natal de la escritora, y de la Real Academia Galega, sale de nuevo a la luz una novela de Pardo Bazán considerada, desde su primer brote en el filo del siglo XX –y bien se hace constar en este, en el Establecimiento Tipográfico de Idamor Moreno, en Madrid– como un título menor, circunstanciado y pasajero, por no mencionar su carácter trunco –Pardo Bazán quería haber escrito una segunda novela que prolongase la invención y configurar así un díptico, a la manera tal vez de otros suyos como el de los Pazos o el de Adán y Eva–, o su mediocre fortuna crítica que llevó a escribir a Sáinz de Robles que es “una de las peores de la excelsa novelista, si no la peor”. Y ello en razón de lo escasamente original de su tema (“lo considero no logrado plenamente”), de lo que denomina personajes “desdibujados” y descoloridos, de la falta de descripciones, del lenguaje un si es no es falso, de lo artificioso de la composición, de lo ilógico de las reacciones de los personajes... Únicamente por su desenlace elogia Sáinz de Robles *El Niño de Guzmán*: “me place el trágico final”. Final que, por cierto, aclara en sus implicaciones de magnicidio una nota que, estoy segura, agradecen muchos jóvenes lectores actuales que pueden leerla en esta nueva salida de la novela.

Es valiente también este rescate editorial porque va incluso a contracorriente de eso que, con alguna hipérbole, podríamos denominar la superestructura del pardobazanismo. Salvo en sus *Obras Completas* ya agotadas, en Aguilar, y más recientemente en las patrocinadas por la Biblioteca Castro, el lector contemporáneo no tenía hasta ahora ocasión de echarse al colete los trece capítulos de esta novelita olvidada. Y hemos de agradecer la ocasión que se nos brinda, sin pompa ni grandes alharacas, con la tersura editorial que caracteriza a Ediciones del Viento. Porque estamos ante una buena factura editora, sutil hasta en el emblema de Shelley que preside la colección (“Oh, salvaje viento del Oeste, tú que eres aliento del otoño...”), tan acorde, huelga decirlo, con el sentir y el padecer coruñés de Emilia Pardo Bazán.

Considero altamente calificable de pulcra la edición de *El Niño de Guzmán* que fijan Ediciones del Viento y la Real Academia Galega. Tan sólo he detectado la falta de una coma en la página 47 tras la palabra

“medicamento” (“Borromeo, entretanto, había preparado a Gelita, amén del medicamento, una taza de té,...”), la presencia de una tilde errónea en la palabra francesa “*princière*”, en p. 53, una errata en una vocal en p. 95 (donde leemos “recostada” debe leerse “recastada”), una tilde superflua en **asomásteis*”, en p. 102 (donde también sería aconsejable poner en cursiva los antropónimos *Zoraida* y *Zulima*), al igual que en p. 104 (**saliéseis*”).

Por otro lado, y en nombre de la idoneidad semántica que creo ver en la secuencia que cito, y que el editor y el filólogo han de calibrar, anoto lo pertinente que sería sustituir el adjetivo “materiales” aplicado a “celos”, que Villanueva y González Herrán dan también en Castro, por “maritales”. Compárese, para comprobarlo, el diferente alcance de ambas opciones: “Uno de los caracteres de la cruel enfermedad de los celos más innobles, pero más rabiosos –los celos *materiales*–, es la instantaneidad con que el celoso admite cualquier hipótesis denigrante y ofensiva” (lectura que dan, como advierto, la presente edición y también la de Castro, que asimismo reproduce la primera de la autora, y que ha prevalecido) *versus* la que aquí propongo y me parece más ajustada a lo que la autora escribió o quiso escribir en este preciso lugar y contexto de la novela: “Uno de los caracteres de la cruel enfermedad de los celos más innobles, pero más rabiosos –los celos *maritales*–, es la instantaneidad con que el celoso admite cualquier hipótesis denigrante y ofensiva” (las cursivas son, obviamente, mías).

No son estas notas que anteceden, sin embargo, más que muy leves sugerencias de posibles enmiendas en una salida de *El Niño de Guzmán* que permitirá sin duda a los lectores actuales, que seguramente no conocían esta novela de Pardo Bazán, descubrirla en un formato moderno y agradable, respetuoso con la letra y el espíritu de una autora que no creo errara tanto en ella como Sáinz de Robles tuvo a bien censurarle.

Cristina Patiño Eirín

* *LA LITERATURA DE EMILIA PARDO BAZÁN* (2009): JOSÉ MANUEL GONZÁLEZ HERRÁN, CRISTINA PATIÑO EIRÍN, ERMITAS PENAS VARELA (EDITORES), A CORUÑA, FUNDACIÓN CAIXA GALICIA, CASA-MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN.

Recientemente se ha publicado el volumen colectivo *La Literatura de Emilia Pardo Bazán*, editado por la Casa-Museo de esta autora, con la financiación de la Fundación Caixa Galicia.

El libro reúne los trabajos presentados al congreso que, con el mismo título que el volumen ahora editado, se celebró en julio de 2008 en A Coruña. Un volumen de más de ochocientas páginas de letra menuda, integrado por los trabajos de más de sesenta participantes en un encuentro internacional, en el que se dieron cita investigadores de universidades de España, Estados Unidos, Francia, Italia, Reino Unido y Suiza, así como profesores de enseñanza secundaria e investigadores de centros como la Sociedad Menéndez Pelayo o el Archivo y la Biblioteca de la Real Academia Galega, entre otros.

El número y diversidad de procedencia de los participantes pone de manifiesto el amplio interés por la escritora gallega, en particular durante los últimos años, al cual tanto han contribuido los editores del presente volumen, que en 1995 se constituyeron por primera vez como grupo de investigación sobre la obra de Emilia Pardo Bazán.

Además de numerosas actividades y publicaciones de este grupo de investigación, que el profesor José Manuel González Herrán detalla en un Anexo a sus palabras de Presentación de estas actas, una serie de volúmenes colectivos referidos a la escritora se han venido publicando desde la década de los noventa, el primero de los cuales, *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán. In memoriam Maurice Hemingway*, apareció en 1997, y fue seguido por las actas de los simposios anuales celebrados en la Casa-Museo en 2004, 2005, 2006 y 2007. A esos volúmenes habría que añadir otros de distinta procedencia, como son los *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán*, que recoge las ponencias presentadas en las jornadas conmemorativas de los 150 años del nacimiento de la escritora, sin olvidar otros utilísimos trabajos que en los últimos años ha venido publicando la Real Academia Galega: el *Catálogo da biblioteca Emilia Pardo Bazán* y el *Catálogo do Arquivo da familia Pardo Bazán*.

La vitalidad de los estudios sobre la escritora gallega ha dado, además, origen en 2003 al nacimiento y continuidad de *La Tribuna*, revista especializada

que edita la Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, de muy notable calidad material pero, sobre todo, de contenido.

El libro que ahora nos ocupa se abre con las ponencias de tres especialistas en la narrativa decimonónica como son Jean-François Botrel, Joan Oleza y Enrique Rubio Cremades que abordan, respectivamente, el aspecto aparentemente más externo de la literatura: el libro como vehículo de transmisión de las novelas del Realismo; los prototipos de la subjetividad moderna del Romanticismo al Realismo; y el contexto en el que se desarrolló el que fue otro de los grandes medios de difusión de la obra pardobazániana: la prensa periódica.

Se incluyen a continuación los trabajos de los demás participantes en el congreso, no agrupados temáticamente, sino por orden alfabético de apellidos de sus autores. Los asuntos tratados reflejan las múltiples facetas de la personalidad y de la obra de Emilia Pardo Bazán. El aspecto que más interés ha suscitado en los congresistas ha sido su obra narrativa y de hecho un tercio de los trabajos está dedicado a sus novelas y a sus cuentos. A la narrativa siguen en número los estudios dedicados a su obra en la prensa periódica (5), a sus libros de viajes (4), a sus trabajos como historiadora y crítica de la literatura (3), a su obra dramática (3), a su poesía (1) e incluso a sus libros de cocina (1).

También se abordan en estos trabajos cuestiones relacionadas con su biografía y con su personalidad, con su pensamiento y con la difusión de su obra, tanto entre sus contemporáneos como en la actualidad, y con la transmisión de su imagen a través de la caricatura.

Varios de los trabajos abordan además las relaciones, directas o indirectas, personales o literarias, de Pardo Bazán con personajes de su tiempo (Concepción Arenal, Galdós, Emilio Bobadilla y Rafael Altamira, Carmen de Burgos, Blanca de los Ríos, Menéndez Pelayo) o del nuestro (Carmen Laforet, Méndez Ferrín, Manuel Rivas).

La calidad de la mayor parte de las contribuciones a este volumen confirma una vez más que en el área de las Humanidades no merecen menor consideración los trabajos publicados en un volumen de actas que los que ven la luz en una revista especializada, aunque, naturalmente, el valor de los textos que componen este volumen es diverso, tanto en lo relativo a la novedad de los asuntos tratados como a la profundidad y rigor de las aportaciones.

Aun siendo tantos y tan variados los aspectos estudiados en estas actas, el profesor González Herrán no ha querido concluir su Presentación del

volumen sin enumerar una serie de tareas pendientes en la investigación sobre Pardo Bazán (ahondar en aspectos biográficos y de pensamiento, recuperar su epistolario, estudiar su actitud ante las nuevas corrientes literarias...), que invitan a continuar investigando sobre la herencia literaria que nos ha dejado una escritora tan prolífica y tan polifacética como fue Emilia Pardo Bazán.

Ana M^a. Freire

* EMILIA PARDO BAZÁN (2009): *MISTERIO*, EDICIÓN A CARGO DE JULIO BEAUCHY, [SIN LUGAR DE EDICIÓN: SEVILLA?], GUADALTURIA EDICIONES.

Si la autora de “La gota de sangre” viviese aún, y algún editor le propusiese que crease una obra hecha a medida de las demandas actuales del público lector de novelas, difícilmente hubiera encontrado mejor respuesta que ofrecerle *Misterio*. Así parecen haberlo entendido los editores de Guadalturia, quienes, en aras de un feliz resultado comercial aupado por la relativa actualidad del asunto (en junio de 2004 se reveló auténtico el que era hasta entonces presunto corazón del Delfín tras ser sometido a pruebas de ADN, asunto que ha venido generando más de 800 referencias bibliográficas en Francia; la figura de María Antonieta no carece tampoco de brillo, y hay en torno a ella una corriente de revisión y hasta de adhesión incluso feminista), han dado en recuperar aquel título, extraño y peregrino en el corpus de su autora, revistiéndolo de los señuelos que su misma cubierta hace destacar: en primer lugar, un fuerte contraste cromático entre un neblinoso gris londinense, atmósfera por la que circula frontalmente un vehículo guiado por un caballo, al que da órdenes una misteriosa figura masculina tocada de lo que parece un (anacrónico?) bombín, y un intenso rojo, doblado en gris como en espejo, que tiñe las letras del título y hace presagiar crímenes sangrientos. La impresión visual es, de entrada, la de que estamos ante una novela de misterio, o quizá gótica, o más bien policíaca a lo Sherlock Holmes. Pero la portada contiene también un pequeño párrafo presentativo con el que la editorial pretende fortalecer su oferta, y que reza: “Una magistral novela histórica, desarrollada mediante la recreación de la compleja historia de Luis XVII, el delfín perdido, el hijo de María Antonieta y Luis XVI, cuya existencia plantea dudas a los propios historiadores”, una cita en realidad de una fuente que no se da. Si vamos a la contracubierta, y es algo que el posible comprador suele hacer, veremos, en efecto, la efigie de un joven rubicundo de mirada inocente, ataviado con los símbolos monárquicos, y a la que custodia una nueva síntesis de la novela, ahora ponderando su temática no sólo histórico-política sino también amorosa. No se dan tampoco fuentes plásticas ni de la cubierta ni de la contracubierta. Tampoco de la solapa, en la que es más notoria, si cabe, su ausencia ya que reproduce un retrato de Pardo Bazán, no muy conocido (y desde luego no lo será para el público amplio), que se encuentra en las salas del Palacio Consistorial de A Coruña.

La presente edición corre a cargo de Julio Beauchy, nombre que evoca el del fotógrafo francés afincado en Sevilla del que tal vez sea descendiente, quien firma también (es de presumir, porque no se da más indicación al respecto que la que subsidiariamente localizamos en lugar no muy visible, en página contigua a la portada, y en ángulo inferior) una Introducción que, de manera muy parca, se limita a parafrasear y, ahora sí, dar referencia de un trabajo de Ana Gurrea –cuyo título no se menciona, ni apenas la revista donde se publicó– y hace absoluta abstracción de cuanto se ha escrito e investigado en torno a este título pardobazaniano en el transcurso de los últimos años. Dicha introducción relaciona la novela con “el sustrato erudito de la autora” (aunque dicha afirmación es contradictoria con lo que más abajo se afirma acerca del desprecio y crítica que le merece a Pardo Bazán “la Historia entendida como mera acumulación de datos”, y la interpreta como una suerte de “homenaje al movimiento del Romanticismo” (p. 7), al tiempo que explora “las relaciones Historia-Literatura” que aquí se dan.

El lector versado en la obra de Pardo Bazán buscará, sin conseguirlo pese a su afán, la mención del texto que ha servido de base a la edición y que, todo parece indicarlo, habrá de ser la primera edición, aparecida en Madrid, Imprenta y editorial Bailly-Baillière, 1902 (en p. 7, se da como fecha de la novela 1903, como en el artículo de A. Gurrea). Tampoco hallará la debida remisión a la Real Academia Galega, actual depositaria del legado literario de la autora y de su Archivo, entre cuyos fondos autógrafos no es el menos valioso el incompleto acervo de cuartillas que dan testimonio del preciso cuidado autocorrector de doña Emilia, incluso cuando como es el caso escribía una novela que, en principio, respondía más a dar satisfacción al gusto de la mayoría –harto proclive, entonces como ahora, a las enrevesadas peripecias del *romance* en detrimento de la trillada e insulsa prosa narrativa del *novel*– que a sus apetencias e intereses. Pero a aquellas alturas de su carrera, en el vaivén cambiosecular, Pardo Bazán podía someterse a esa prueba y demostrar, como el que más, que tenía talento sobrado para pergeñar en apenas unos meses –de junio a diciembre– una novela histórica o incluso un folletín lleno de lances de amor y de revolución, sorpresivas agniciones, episodios funestos, pasiones desatadas, identidades suplantadas y misterios irresolubles. Era tal vez el género que le faltaba, el palo que no tenía en su exhaustiva panoplia novelística, a falta aún de casi dos décadas más de carrera, cierto es, menos apegada cada vez a la novela de extenso desarrollo.

Aunque no es hoy una de sus novelas más conocidas, *Misterio* mereció desde su aparición, a finales de 1902, una acogida entre los lectores de

Emilia Pardo Bazán nada desfavorable, a tenor de la inmediata reimpresión y de otras que se sucedieron en cascada en 1910, 1914 y 1917, amén de su traducción total al inglés en 1906 y parcial al francés en 1913. Aunque su adscripción genérica a la novela histórica de signo folletinesco no la hacía entonces especialmente atractiva, dado el ocaso que vivía en el *fin-de-siècle* dicho género en pro de otros de naturaleza más híbrida y decadente, lo cierto es que pudo calar en los lectores por ser producto de un empeño personal de su creadora, quien porfió en echar su cuarto a espadas en un ámbito novelístico que decididamente no era el suyo ni especialmente de su gusto. En efecto, la novela obedece, en realidad, a un reto del que quiere salir airoso y que le lanza “un editor que me supuso incapaz de producir algo que compitiese con las narraciones de Alejandro Dumas” (*La Ilustración Artística*, 4 de octubre de 1915, p. 656).

Misterio es un experimento narrativo que Pardo Bazán emprende iniciada ya la última vuelta del camino, habiendo alcanzado la cumbre artística en la novela con títulos que le habían dado fama y reconocimiento en la república de las letras, especialmente en los años 80. Es un experimento que nace de su interés por seguir en la palestra novelística, por demostrar que sigue habiendo pájaros hogaño en su magín, que sus destrezas narrativas pueden ponerse a prueba en todo género o especie narrativos, incluso en aquel que había alcanzado sus cimas en tiempo del desaforado y otrora tan vilipendiado Romanticismo. Para ello se documenta a fondo (este procedimiento no está reñido con la invención), como ha puntualizado, al calificar de “magistral” su manejo de las fuentes históricas –librescas y hemerográficas: Naundorff, *La Légitimité*, Bonnefon, Gruau de la Barre, Beauchesne, Dupuy, Burton, Provins, Friedrichs– Nelly Clemessy últimamente en *La Tribuna* (nº 4, 2006, pp. 29-41), en nombre de un prurito de historicidad que no riñe, en la estimativa realista de la autora, la única en que quiso reconocerse, con los fueros de la ficción, antes al contrario los impulsa y redimensiona.

Se patentizan la pericia en la disposición de los resortes de la novela, el engranaje de los tiempos y lo complicado de una trama que sirve de taracea de elementos folletinescos (anagnórisis, golpes de efecto, suspense, ambientes carcelarios, fugitivos y espías...), como ha estudiado José Manuel González Herrán (*Ínsula*, 693, septiembre de 2004, pp. 20-22).

Como hemos señalado más arriba esta edición no explica, y es de deplorar, cuál sigue, ni si se ha consultado la más reciente a cargo de Darío Villanueva y José Manuel González Herrán en Castro (aunque nuestro cotejo hace pensar que no ha sido así). No hay nota de edición que explique el *modus operandi*

(justificación de laísmos, por ejemplo), ni nota alguna que aclare pormenores diversos de la historia y del entramado novelesco. En el estado actual de la edición pardobazaniana, por más que esta salida editorial se presente a todas luces como eminentemente comercial y destinada al gran público, no cabe eludir ciertas mínimas exigencias y lo es, y de manera capital, la ineludible limpieza del texto. Y ésta no está asegurada, por poco que nos asomemos a las páginas del *Misterio* de Guadalturia.

Es lamentable que el lector encuentre a cada paso incómodas erratas y éstas se suceden sobre todo a partir del capítulo 4. En p. 36, donde dice “deseo hablar con usted y con un padre de algo” debe decir “deseo hablar con usted y con mi padre de algo”; más abajo, “volió” es “volvió”. En página 62, donde dice “seda bardada” debe leerse “seda bordada”. De este mismo corte es escribir “saltase” en lugar de “faltase”, en p. 144, o “pasan la frontera” en lugar de “pasar la frontera”, en página 154. Tampoco es falla menor leer “risco” donde debe decir “fisco”, en página 163. En p. 206, leemos “subid” en lugar de “subió”. En p. 218, en lugar de “malla dina” debe decir “malla fina” y en esa misma página “a todas lloras” es, evidentemente, “a todas horas”. Falta la conjunción copulativa entre “el vigilante” y “el timonel” en p. 222. Mediada la novela, al comienzo de uno de los capítulos, se nos hurta un sustantivo necesario y que ningún zeugma al estilo cervantino puede suplir, ya que no se mencionó al final del anterior: donde leemos “Una después” debe leerse “Una hora después” (p. 227). Se escribe discontinuamente “con que” en p. 234 y es error ortográfico en ese contexto. En p. 241 se echa en falta la preposición a en la secuencia “que permite tan ilustre casa preciarse de descender...”. En p. 245, leemos “pon un momento” en lugar de “por un momento”. En p. 251, en lugar de “el paso de la fatal suerte”, debería leerse, sería conveniente, “el peso de la fatal suerte. “Casta día”, en p. 256, debiera ser “cada día”. En p. 258 se introduce una metátesis **Libretrad*”, evidentemente producto de una errata como, en la misma página “A dado”, por “A nado”. En p. 261 irrumpe un inexplicable “pele”, por “pues”. “Dorarla” equivoca la lectura de “dorada”, en p. 283; “a la redorada”, en p. 284, debe ser “a la redonda”. Donde leemos “La finalidad la trajo”, p. 288, debe decir, y es bien distinto, “La fatalidad la trajo”. En p. 308 un intempestivo “luego” debe ser “fuego”, palabra que vuelve a equivocarse, en el mismo sentido, en p. 371. Donde dice “bocal” ha de decir “boca”, vid. p. 319. En p. 324, “puntada a mi pecho” es “apuntada a mi pecho”. En p. 327, el inicio de la canción debería ser “*En el regazo de Filis*”, no “*En el regado de Filis*”, que también da, por cierto, Castro. En esa misma página, parece lógica la concordancia en plural

del verbo (“donde esos papeles les convienen es aquí”, aunque tanto esta edición como la de Castro dan “conviene”). En p. 329, “damos noticias” debe ser “danos noticias”, en forma imperativa. En p. 333, “Ateza” es “Alteza”. “saben lo que se nacen!”, en p. 345, debe ser “saben lo que se hacen!”. “toso esto”, en p. 364, debe ser “todo esto”; “en coz baja”, p. 365, “en voz baja”. Aunque Castro también da “Otro”, como aquí en p. 379, todo parece indicar, dada la alusión a Napoleón, presente como “el gran Corso” en p. 45, que debiera leerse la antonomasia “Ogro” (el “Ogro corso”).

En página 63 vuelve a equivocarse el posesivo: donde dice “mi frescura hacía cristalino y puro el ambiente” debe decir “su frescura hacía cristalino y puro el ambiente”. Es el caso también, en p. 369, donde “empapar mis dedos” debe ser “empapar sus dedos”. En p. 101, donde dice “partidarias” ha de decir “partidarios”. En página 31, se da un indefinido en lugar de un posesivo: donde dice “podía haber sido arrebatado durante un sueño” debe leerse “... durante mi sueño”. Se lee “Amella” en lugar de “Amelia” en página 187. Otras erratas por omisión de tildes o confusión consonántica se deslizan en páginas 54 (ambos casos), 66 (el segundo) o porque falte el signo de cierre de interrogación en página 57 o se trastoquen vocales (así en pp. 94, 152, 187, o las comas estén mal colocadas, en p. 171). En alguna otra ocasión, se omite una conjunción: en p. 365, “Deslízate, búscales reconcentraos aquí” ha de ser “Deslízate, búscales y reconcentraos aquí”.

Faltan, además, signos de puntuación que señalen la lógica sintáctica, la respiración del texto. Así, en p. 21 (“sabía que ante ella” debe ser “sabía que, ante ella,”. En secuencias como “El ramaje crujía la arena rechinaba, percibíanse pasos...” es ostensible la falta de alguna coma y así debe decir: “El ramaje crujía, la arena rechinaba, percibíanse pasos...”. Algo idéntico sucede en p. 396: “la sangre empapaba su traje fresco salpicaba sus brazos torneados...”. Se observa que no hay coherencia en la omisión de la tilde en verbos con pronombre enclítico. Alguna vez se truncan palabras que deben ser compactas (p. 170) o no se segmentan bien (p. 173) o se añaden consonantes innecesarias (p. 173). Otro ejemplo más oneroso al lector: en p. 244 leemos algo incomprensible como “No debía de faltar poco más de tres horas anduvieron así,” ya que se ha borrado un punto y coma que debe preceder a “más de tres horas”, para que la frase recobre su sentido. Hay también comas arbitrarias y superfluas (p. 247) y mayúsculas por minúsculas (p. 266) y omisión de tildes (“cruzo” en lugar de “cruzó”, en p. 366). “Aquel arma fina”, que también da Castro, en p. 396, debiera ser “Aquella arma fina”.

Algo debiera decirse o explicarse en esa “Nota a la edición” ausente, en otro orden de cosas, en relación con la transcripción de topónimos y nombres propios procedentes del inglés o el francés, por ser tan pródiga la novela en ellos. Convendría explicar asimismo solecismos y vulgarismos en boca de algunos personajes.

Una novela como ésta, plagada de referencias históricas, debería ofrecer al lector un mínimo aparato de notas aclaratorias, o una introducción cabal, es conveniente reiterarlo.

Como avanzábamos más arriba, todo hace indicar que se ha transcrito la primera edición de la novela, como hacen los editores en Biblioteca Castro, aunque hay algunas diferencias con respecto a la lección que éstos dan. Así, por ejemplo, en algunos signos de puntuación (v. gr. en p. 95).

Otras veces, debiera haberse introducido alguna coma, que falta en todas las ediciones, y que permitiría una mejor intelección del texto. Un ejemplo: en p. 100, sería conveniente ponerla después de la aposición con que se abre esta frase “Miseros restos de lo que parecía eternamente proscrito a ti y a mí nos olvidaba mucha gente”, frase algo extraña sintácticamente y que todas las ediciones modernas perpetúan. También falta una coma en página 206, tras “y subyugada”. Otro caso, en p. 131, donde dice “El terror también el hambre me tuvieron, no sólo despierto...”, ha de leerse “El terror, también el hambre, me tuvieron, no sólo despierto...”, o este otro, de otra índole: “el puesto era un extremo peligroso”, en lugar de “el puesto era en extremo peligroso”, en p. 205. No debe descartarse que haya en las frases una defectuosa construcción adrede, y no son las únicas. Podemos atribuir este descoyuntamiento, no infrecuente del todo en la novela y que se hace poco visible por la artificiosa manera que la autora adopta precisamente debido a que se vale del molde histórico-folletinesco, forma que quiere demostrar que domina y a la que se pliega no sin ironía. *Misterio* puede ser, de este modo, una parodia del género a la manera en que el *Quijote* lo es de la caballeresca.

No podemos explicar, volviendo a lo que arriba sugiero, la conveniencia de algunas frases en pp. 27, 131, 136, o que ciertos galicismos o anglicismos no se den en cursiva, cuando esa parece ser la norma, o que nombres escritos en francés exhiban una acentuación que no es correcta en esa lengua (*Poliphème en lugar de Poliphème es sistemático).

En definitiva, y aún congratulándonos siempre de que las obras de Pardo Bazán salgan en odres nuevos, y que se recuperen obras suyas a veces demasiado confinadas en ediciones académicas o de elevado precio no siempre accesibles, no cabe dudar de la conveniencia de no tentar la

paciencia del lector medio con ruidos y erratas que, creemos, le producen un enojo similar al que experimentaría, en grado aún mayor, Emilia Pardo Bazán, que tanto veló por evitarlos cuando los medios técnicos que tenía a su alcance eran mucho más rudimentarios de lo que lo son hoy.

Cristina Patiño Eirín

* EMILIA PARDO BAZÁN (2009): *LA CUESTIÓN PALPITANTE. LA REVOLUCIÓN Y LA NOVELA EN RUSIA. LA NUEVA CUESTIÓN PALPITANTE*, INTROD. DE LAURA SILVESTRI Y CARLOS DORADO, MADRID, EDITORIAL BERCIMUEL.

Con este volumen, la editorial Bercimuel nos brinda una interesante edición crítica de la obra ensayística de Doña Emilia Pardo Bazán. Esta nueva compilación incluye introducciones críticas de dos grandes especialistas en la obra de la autora gallega, Laura Silvestri y Carlos Dorado. Si bien las tres obras ensayísticas incluidas en esta edición ya gozan de ediciones anteriores, el gran mérito de esta nueva compilación es el de ofrecer una imagen de una Pardo Bazán siempre atenta a los nuevos movimientos culturales que se están engendrando en la Europa de finales del siglo diecinueve y pionera en darlos a conocer en nuestro país. No en vano, Carlos Dorado reconoce que “Doña Emilia es personaje de conocida curiosidad universal” (p. 369), y que a la autora “le satisfacía sobremanera que se le reconociese su posición de atenta observadora de la actualidad cultural europea” (p. 370). Por lo tanto, si en *La cuestión palpitante* Doña Emilia dirige su mirada hacia la literatura francesa y el naturalismo, en la segunda de las obras de esta edición la autora presta atención hacia Rusia, a su revolución y su novela, a la que accede a través de sus traducciones al francés, para concluir con un análisis del decadentismo definido en la obra de Lombroso y Nordau. Emilia Pardo Bazán puede coincidir o estar en el más completo desacuerdo con todas estas nuevas posturas intelectuales o literarias, pero en la atención que a ellas presta se dibuja el perfil de una mujer llena de inquietudes intelectuales y siempre presta a dar a conocer en su país las nuevas corrientes europeas.

En el año 1882 se celebra en el Ateneo de Madrid un debate sobre el naturalismo al que la ya muy afamada y respetada escritora Emilia Pardo Bazán no es invitada simplemente porque las mujeres en aquella época no eran admitidas en este tipo de eventos. Por esta razón y en respuesta a una negativa reseña que su primera novela de corte naturalista había recibido, *Un viaje de novios* (1881), la autora gallega publica entre los años 1882 y 1883 en la página literaria de *La Época* una serie de veinte artículos que serán recogidos más tarde en un libro titulado *La cuestión palpitante*. Hasta nuestros días esta obra crítica ha sido considerada una obra de referencia esencial para el estudio y la profundización en la literatura naturalista. Ya en su época autores de la talla de Galdós o Clarín reconocerían su importancia,

aunque éste último y debido a desavenencias personales que más tarde tendría con Pardo Bazán se retractaría de sus palabras. En esta nueva edición crítica del ensayo Laura Silvestri profundiza en las condiciones sociales, literarias y personales que llevaron a Doña Emilia a escribir estos artículos sobre el naturalismo. Para Silvestri “la fascinación de *La cuestión palpitante* reside en el hecho de estar escrita por una mujer que reivindica el derecho de poder hablar según su propia naturaleza” (p. 182), por ello su introducción crítica a la obra está dirigida a dar respuesta a la aparente paradoja que supone “la conciliación imposible entre las convicciones católicas de la autora y el determinismo naturalista” (p. 17).

Carlos Dorado, por su parte nos introduce otros dos ensayos críticos en la obra pardobazanianana, *La revolución y la novela en Rusia* y *La nueva cuestión palpitante*. Con respecto al primero de ellos, según Dorado, “nunca le cupo a Doña Emilia duda alguna de que su intervención fuese pionera en dar a conocer en España la gran literatura rusa” (p. 186). Consciente, por lo tanto de la relevante función que cumple esta obra, el profesor Dorado nos guía en un viaje hacia la reflexión sobre las condiciones y las razones que llevaron Doña Emilia a dar a conocer en España la todavía entonces casi desconocida Rusia en sus diferentes vertientes, su revolución, su novela y el nihilismo que la define. *La revolución y la novela en Rusia* es el resultado de la compilación de las transcripciones de tres conferencias ofrecidas por Doña Emilia Pardo Bazán en el ya mencionado Ateneo madrileño los días 13, 20 y 27 de abril de 1887 y entre cuyos asistentes se encontraban escritores de la talla de Galdós, Campoamor o Núñez de Arce. Dorado nos explica en su introducción la estructura de obra, esta trilogía ensayística se compone, de hecho, de dos partes, una socio histórica y otra de una exposición del tema literario, “que a su vez se desdobra en cuatro: geografía, evolución histórica, sinopsis del nacimiento y del desarrollo literarios” (p. 181). Pero además de profundizar en los contenidos de la obra, el profesor Dorado acierta en su introducción a explicar otro aspecto relevante de esa obra insertándola dentro de la coetánea e innovadora técnica del periodismo oral, puesto que las lecciones de *La revolución y la novela en Rusia* “tienen mucho de crónicas periodísticas de difusión” (p. 193). Dorado nos invita en su introducción a la lectura de novela insistiendo en los paralelismos que la autora encuentra entre los contextos rusos y los españoles y gallegos de la autora, además de profundizar en la trascendencia de la misma. En este sentido Carlos Dorado señala hechos tan interesantes como la clarividencia por parte de la escritora de los hechos revolucionarios ocurridos en la Rusia del año 1917, citando

así sus propias palabras: “yo que escribí y hablé hace bastantes años sobre Rusia, cuando nadie en España conocía su literatura, ni su psicología, casi puedo decir que anuncié estos sucesos, o por lo menos el peligro de que se produjesen trastornos muy graves” (p. 208), llegando incluso a concluirse a través de la voz de doña Emilia que “más que ser la gran novela rusa de sus días una consecuencia de la revolución, la revolución había sido casi estimulada, decisivamente, por la literatura” (p. 208).

La tercera parte de esta compilación editorial de ensayos críticos de Doña Emilia está dedicada a su colección de artículos titulada *La nueva cuestión palpitante*, publicados en *El Imparcial* entre los meses de mayo y diciembre de 1894. En este sentido, si en *La cuestión palpitante* dirige su mirada hacia la novela francesa y el naturalismo o en la segunda de las obras hacia Rusia y el nihilismo literario, Doña Emilia, siempre atenta a la actualidad cultural europea, se siente ahora obligada a prestar atención al *Decadentismo* y la *degeneración* definido en la obra de Cesare Lombroso y Max Nordau. Así tal y como explica Carlos Dorado en su apunte preliminar, en 1894 aparece la edición francesa de *Dégénérescence* de Nordau a la que la curiosa autora inmediatamente presta su atención. Una vez más se enfatiza en esta introducción la inquietud intelectual de la autora gallega siempre atenta a los nuevos movimientos culturales que surgen en el contexto europeo. Con el fin de guiarnos en la lectura de esta nueva colección ensayística de Pardo Bazán, Carlos Dorado acierta en exponer de una manera clara y coherente los postulados del movimiento decadentista para, a continuación, explicar el posicionamiento de la autora con respecto al mismo. Dorado llegará a la conclusión de que Pardo Bazán adoptará una postura crítica, sensata y equilibrada, “frente al derrotismo extremo de Nordau al juzgar el simbolismo y otras escuelas literarias «decadentistas» novedosas entonces” (p. 375).

En esta edición de las tres obras de Pardo Bazán se profundiza en el lado más cosmopolita de la escritora gallega. Se puede considerar un referente bibliográfico para los investigadores que deseen ahondar en los diferentes contextos literarios europeos en los que se desarrolla la obra de Pardo Bazán. Las tres introducciones críticas, repletas de referencias biográficas, bibliográficas y críticas, articulan coherentemente los argumentos que ayudarán al lector a comprender mejor la postura crítica de Bazán hacia los movimientos culturales de la Europa finisecular.

María Bobadilla Pérez

* *MONDARIZ EN LOS TEXTOS DE EMILIA PARDO BAZÁN. ANTOLOGÍA (1887-1919)* (2009): EDICIÓN A CARGO DE PATRICIA CARBALLAL MIÑÁN, MONDARIZ BALNEARIO, FUNDACIÓN MONDARIZ BALNEARIO.

Estamos ante una muy cuidada y magnífica edición, feliz iniciativa que remite a la Fundación Mondariz Balneario, con la que colabora la Real Academia Galega, de ahí el liminar de quien en el momento de la edición era su presidente: Xosé Ramón Barreiro Fernández quien nos recuerda un dato de interés sobre la relación de las dos entidades colaboradoras: desde las páginas de *La Temporada en Mondariz* Manuel Murguía, en su momento, había solicitado y reclamado la necesidad de una Academia Galega, academia que hoy precisamente tiene como sede la Casa-Museo Pardo Bazán en la ciudad vieja coruñesa.

Tras aquel liminar del profesor Barreiro y una breve presentación de Alfonso Paredes, cronista de la villa de Mondariz, la editora, Patricia Carballal Miñán, reconocida pardobazanista, nos presenta el Índice, un sumario que comprende dos apartados: la Introducción y la Antología. Ésta, a su vez, con dos secciones, una primera titulada: “Emilia Pardo Bazán en las publicaciones del Balneario de Mondariz” y una segunda: “Publicaciones de Emilia Pardo Bazán relativas al Balneario de Mondariz”.

La Introducción se abre con el estudio sobre la hidrología en Galicia y sobre la historia balnearia en el siglo XIX. A continuación se aborda ya la relación de la condesa de Pardo Bazán con el famoso balneario gallego, a juicio de la escritora, el mejor balneario peninsular de su tiempo, el más suntuoso. Sin duda, resulta de sumo interés el panorama histórico que Patricia Carballal traza sobre el termalismo, la hidrología médica e hidroterapia en Galicia, la geografía médica y cura balnearia y la industria de aguas minero-medicinales que hallará en Mondariz desarrollo ejemplar para las directrices de aquella época de higienismo.

Y en esa misma Introducción no es de menor interés, por lo que diremos, la consideración de la literatura balnearia, que ya aparte de situarnos a Pardo Bazán a la par de destacados escritores extranjeros, nos la sitúa en el contexto hispánico a la par de, por ejemplo, Azorín. Y si para éste Cestona era el Karlsbad vasco, para la condesa Mondariz será, en equivalencia, el Karlsbad gallego, como precisa, cuando no el Vichy galaico, como anota en otros lugares.

Asimismo, en esta Introducción que destacamos se nos señala la presencia y conocimiento por parte de la condesa de otros balnearios famosos: los citados de Vichy y Karlsbad, Ontaneda, A Toxa y sobre todo este de Mondariz, balneario que frecuentó y al que dedicó toda esa serie de artículos publicados en revistas nacionales y extranjeras, artículos que, con un relato, conforman el *corpus* del volumen que comentamos cuyos criterios de edición se precisan en sendos párrafos: “Nuestra antología y “Nota a la edición”, tras los cuales se recoge una muy actualizada “Bibliografía”.

En cuanto al *corpus*, es preciso destacar, con el trabajo de localización, trabajo minucioso, el cuidado filológico con que se nos presentan los textos, con anotaciones muy pertinentes sobre procedencia, nueva edición y reproducción, lo cual implica, por supuesto, previo cotejo.

Desde luego, la localización textual y el cotejo de variantes es trabajo ingente que requiere todo estudio pardobazaniano, trabajo en que la editora, nos consta, es experta y sabe desarrollar con sumo esmero y diligencia, lo cual comprobamos una vez más en este libro en el que Patricia Carballal deja constancia de su agradecimiento a J. M. Caridad Martínez por los trámites realizados con la Biblioteca Nacional Argentina y a X. R. Barreiro y R. Axeitos Valiño por la colaboración.

En cuanto a la precisión de procedencia, ya aparte de anotarse en el Índice, figura a pie de página. Sabremos así de las numerosas publicaciones y medios que dieron a conocer estos textos pardobazanianos: *El Imparcial*, *La Época*, *La Iberia*, *El Heraldo de Madrid*, *Las Provincias*, *La Ilustración Artística*, *La Nación*, *Diario de la Marina*... Y en cuanto a la presencia de textos en el *Libro de Oro del Balneario de Mondariz*, creemos acertado ilustrarlos con reproducción de los respectivos manuscritos autógrafos.

Ciertamente, todo lector interesado en cuestiones de vida balnearia, sea o no lector pardobazaniano, hallará en el volumen profusión de datos de grandísimo interés y amenidad. Una vez más la condesa nos sorprende con su labor periodística. Y sin duda alguna esta recopilación y edición nos aproxima a la vida balnearia de un establecimiento que gozó y goza del favor del cliente aficionado al termalismo.

Y así el lector, y máxime si disfruta del establecimiento en su remodelación actual, se sentirá acompañado por aquellas gentes que evoca dona Emilia, agüistas famosos: escritores de renombre, “lo escogido de la *inteligencia* española”, “políticos de talla, hombres de Estado, generales, infantes de Portugal, reinas morganáticas”... Y en su lectura, el lector recreará el desfile

de agüistas por las magníficas dependencias, el cuidado Parque o los paseos y senderos: Cánovas, Castelar, Núñez de Arce, Primo de Rivera, Rafael Gasset, Isaac Peral... acompañados por los vecinos lusitanos tan aficionados al Balneario, portugueses “de altura” como Bernardino Machado, Augusto de Bragança (el infante portugués) o la condesa de Elda, que es a quien alude doña Emilia cuando nos cita una “reina morganática”.

Por todo, y sin duda, la feliz iniciativa de la publicación de este volumen no deja de implicar homenaje a aquellos que fueron pieza clave para el desarrollo de Mondariz-Balneario: los hermanos Peinador, con la colaboración de Isidro Pondal Abente, médico de baños y director del establecimiento. Y así la figura de Enrique Peinador hallará en estos textos de la condesa reconocimiento como gran hombre de empresa a cuya capacidad remite el desarrollo de toda aquella comarca, porque su iniciativa fue más allá de la construcción del Hotel-Balneario, del Gran Hotel o de sus pabellones de La Gándara y Troncoso, obra del conocido arquitecto Antonio Palacios, o de desarrollar una empresa exportadora de agua, con medios modernos e higiénicos.

Por otra parte, como precisa la condesa, Enrique Peinador Lines, un “self made man”, comprendió que había que subsanar los males del turismo en Galicia, los problemas para el viajero cuya solución iba más allá de cuidar el hospedaje: grave atranco era el viaje y los medios de locomoción. Y doña Emilia dará así cumplida noticia del proyectado tranvía directo a Vigo de cuya construcción se nos informa en las fotos que sirven de ilustración al volumen.

Es evidente la gran admiración de Pardo Bazán por Enrique Peinador. Admiró su capacidad empresarial, su iniciativa, su empuje e inquietudes cosmopolitas y en concreto el hecho de que aquel gran hombre, sin perder su identidad y sin sacrificar la cultura y las gentes de aquella tierra (recordemos su apoyo al regionalismo e incipiente nacionalismo), supo proyectar su iniciativa para situar su obra a nivel europeo. Y Mondariz, como precisa doña Emilia, no sólo fue nuestro Karlsbad o nuestro Vichy, fue el mejor, el más suntuoso y el más hermoso balneario de la Península: el “Escorial de los balnearios”.

Este volumen, pues, implica rendido homenaje a aquella empresa que doña Emilia desde su profesión periodística, supo ponderar y proyectar en su conocimiento más allá de nuestras fronteras, incluso a ultramar.

En cuanto a las ilustraciones del volumen, con las ya anotadas, destacaremos las referidas a la moneda de uso en el Hotel Balneario, monedas de las que

se habla en el artículo correspondiente y que no dejarán de sorprender al lector. Asimismo, destacaremos otras imágenes e ilustraciones que revisten interés cultural y antropológico, revelándonos un tiempo, unas gentes y un país que se vio beneficiado por la proyección del balneario y el ejemplo de los hermanos Peinador.

Sin duda se ha utilizado una importante documentación fotográfica, documentación procedente del Archivo Histórico de la Fundación Mondariz Balneario, de la Real Academia Galega y del archivo particular de Fernández de la Cigoña. Se nos precisa en la contraportada. A estos aportes se suman fotos actuales, como el busto de la condesa en terracota, de Coullaut Valera. Sin embargo, si es cierto que podemos reconocer algún ilustre agüista, como Isaac Peral cuya foto oportunamente ilustra los textos a él referidos, creemos inoportuna la omisión de los pies de foto para la identificación de otras figuras, como por ejemplo la de los hermanos Peinador o la del médico Pondal, que suponemos bien acompañan las fotos de los agüistas o el grupo del personal del balneario.

Este mismo problema de identificación nos lo presentan las imágenes referidas a aquellos monumentos que, referenciados en los textos, no siempre podemos identificar (no es el caso, por ejemplo, del castillo de Sobroso). De todas formas, y pese a esta falta de pies de foto, debemos ponderar este aporte documental que nos ilustra de la suntuosidad de aquel Gran Hotel. Conoceremos, así, el salón que suponemos de baile y conciertos, la sala de reuniones, tertulia o meriendas, el comedor, las magníficas escaleras interiores e incluso las exteriores, las cuidadas habitaciones y cámaras, sin obviar alguna sala de baño, etc, etc... Y si, estas fotos que reafirman el criterio de doña Emilia son interesantes como ilustración complementaria, también lo son las referidas a la comercialización de las Aguas de Mondariz, tanto de la planta embotelladora como del transporte de la mercancía de aquella industria que se ha mantenido hasta la actualidad.

Pardo Bazán con sus artículos y especialmente en su narrativa ficcional está en línea con toda una serie de escritores que han ubicado y contextualizado sus creaciones en balnearios y casas de baños, bien idealizando la vida balnearia, bien denostando a los agüistas y bañistas de un tiempo previo a la moderna industria farmacéutica, época del higienismo y de fe en la hidrología médica. Y así doña Emilia, que creía en el agua como agente hidroterápico, asidua del termalismo, figurará entre los cultivadores de la literatura balnearia, literatura que presenta ilustres representantes como Goethe, George Sand, E. T. A. Hoffman, Balzac, los Goncourt, Maupassant, Proust, Dostoievski,

Ibsen... En España cabría citar a Echegaray, Valle Inclán, Pereda, Galdós y muy especialmente a Azorín, ya citado.

Y destacar todo ello como se hace en este volumen, en su Introducción, es oportuno y necesario. Y así esta edición de artículos a la vez que ordena e incrementa el vasto *corpus* periodístico de la escritora coruñesa, facilitando su acceso y lectura, no deja de suscitar un estudio de directriz tematólogica en el que Pardo Bazán tendrá puesto indiscutible porque a este aporte periodístico se sumaría el *corpus* de narrativa ficcional de la que en buena parte da ya cuenta Patricia Carballal en la p. 18 de la Introducción.

Concluiremos insistiendo en el acierto en la edición del volumen: nadie mejor que la condesa de Pardo Bazán para ponderar aquella gran empresa de los Peinador en la que creía y que admiraba. Y por ello es oportuno también que, en reciprocidad, como se nos precisa en el colofón de este libro, la Fundación Mondariz Balneario le haya otorgado el nombramiento de “Primera Embajadora”. Un reconocimiento, pues, justo. Un reconocimiento merecido como creemos merecida nuestra felicitación por este libro magníficamente editado que ha contado con el esmero, cuidado y rigor de Patricia Carballal Miñán.

Araceli Herrero Figueroa

* MCKENNA, SUSAN M. (2009): *CRAFTING THE FEMALE SUBJECT. NARRATIVE INNOVATION IN THE SHORT FICTION OF EMILIA PARDO BAZÁN*, WASHINGTON D. C., THE CATHOLIC UNIVERSITY OF AMERICA PRESS.

Uno de los géneros más característicamente pardobazanianos, el cuento, es seguramente el que más y mejor sobrevive en el aprecio lector y crítico de la actualidad. Supo preverlo la autora gallega al registrar en sus crónicas periodísticas el cambio de paradigma lector que la última década del siglo XIX ya le había permitido reconocer. Los tiempos exigían textos que ya no pretendieran abarcar el mundo entero sino pequeñas viñetas, apuntes, instantáneas que podían ser leídas y degustadas en el rápido trayecto de un viaje en tren o incluso en tranvía.

La propia Emilia Pardo Bazán iría abandonando la escritura de novelas largas, orgánicamente concebidas y torneadas, conquista de su madurez en el género, en favor de otras de escritura menos obsesivamente densa, dispuestas en estratos, con estructura de hojaldre, secuencialmente construidas, pero sobre todo de la novela corta o *nouvelle* y, sobre todo, del cuento.

Es importante advertir que no es sólo el número de cuentos que escribió, con serlo, el factor determinante de la atención preferente a ese género que comparten lectores y estudiosos, sino la extraordinaria calidad de una buena porción de ellos –¿tal vez algo más de la mitad?– el factor que decide vigencias y (re)descubrimientos. Editados y antologados en formatos diversos, resisten con creces el examen inquisidor de los lectores y hermeneutas más inquietos y descontentadizos.

No es frecuente, no obstante, proyectar sobre los cuentos de Pardo Bazán miradas que ausculten con profundo análisis la factura de esos relatos, sus procesos de invención y composición revelando el secreto de su escritura, los mecanismos ocultos de su eficacia literaria. Tiende a pensarse aún hoy que un cuento surge porque sí, de una ráfaga de inspiración que hace ondear la pluma movida por su viento. Hay un reducto insondable de la creación que seguramente está cifrado en esa chispa poética, pero el arte implica trabajo artesanal e industria, ardidés y trucos.

El libro que ahora comento, y que tuve ocasión ya de reseñar en el último número del *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* correspondiente a enero-diciembre de 2009 (pp. 574-576), al cual me permito remitir al lector, explora precisamente las claves narrativas que la autora de *Cuentos de la*

tierra pone a contribución, y de manera magistralmente innovadora, en un corpus –una veintena de relatos– de protagonismo femenino. Tal vez el cuento ofreciese, por su levedad, por el artificio de su flujo ancestral, por el hecho de manar de fuentes orales, una piedra de toque para basar la palanca literaria y observar y hacer actuar, maquinar y hablar a las mujeres de muchas más maneras, y más sutilmente, que otros géneros más sublimadores o mofadores, dominados por instancias mayoritariamente patriarcales. Un lugar donde oír muchas voces, no sólo los ecos, donde aplicar el oído y escuchar.

La profesora Susan McKenna (University of Delaware) viene haciéndolo desde hace tiempo en artículos como el que tituló retadoramente “Modernism in Pardo Bazán’s Short Fiction (*Revista Hispánica Moderna*, 57, 1-2, 2004, pp. 71-80). Aunque no es momento ahora de detenerse en la categorización modernista de la obra de Pardo Bazán –postulada para sus novelas del Novecientos sin escándalo crítico, por su sentido restrictivo–, no es inconveniente hacerlo en la medida en que el presente libro se funda en un ensanchamiento expansivo de las posibilidades exegéticas de toda la obra pardobazanianana: el que representa vincularla al avatar modernista en su sentido más amplio, el europeo. Por supuesto también en el caso de los cuentos, de cronología diversa aunque concentrados en las tres últimas décadas de creación de la autora coruñesa, pero acaso también del conjunto de una producción que ensaya fórmulas dialécticamente enfrentadas con el *statu quo* –¿por qué se dirá en inglés ‘status quo’?– imperante. Lo que a mi juicio demuestra la investigación de McKenna y da más credibilidad aún a otros trabajos parciales anteriores es que ese viraje no se refiere sólo al feminismo militante de una escritora, de una mujer de letras, sino, y esto es lo fundamental, al modo de aplicación de unos recursos literarios, a la destreza en el manejo de muy decantadas técnicas narrativas y a la vigorosa fuerza pragmática de esa obra.

El libro que nos ocupa abre cronológicamente el corpus más allá del límite autoimpuesto en el artículo de 2004 (centrado en tan sólo tres cuentos, dos aparecidos en 1892 y un tercero en 1909) hasta abarcar el periodo comprendido entre 1883 y 1914, vale decir, la parte del león de la vida creativa de la escritora. Aquello que pueda extraerse como propio de su escritura narrativa breve en ese tiempo largo de más de veinte años podría, sin demasiado detrimento de su validez puntual, ser extrapolado a la obra toda de Pardo Bazán.

Los cinco capítulos de que se compone el libro desgranar aspectos con y co-textuales pertinentes para aquilatar la que podríamos denominar

“predisposición cuentística pardobazanianana”. Los instrumentos bibliográficos que sustentan la tesis de McKenna proceden, en su mayor parte, de la crítica feminista y los estudios culturales de implantación norteamericana siendo al tiempo notable el acopio de fuentes secundarias no estrictamente anglosajonas aunque, y dado el notable incremento del volumen de estudios pardobazanianos en los últimos años, tal vez resulte éste último insuficiente en cierta medida. La adopción de estos pertrechos teoréticos actuales arroja luz nueva sobre conceptos tan rentables en la cuentística pardobazanianana como los de conflicto, contradicción, ambivalencia y ambigüedad, a menudo utilizados de forma aleatoria y aquí esgrimidos con fundamento epistemológico.

Los cuentos de la autora arbitran una serie de posibilidades interpretativas derivadas de un diálogo implícito con el lector/a que proclama tácitamente su deseo de interactuar. La mano tendida siempre, el desafío al lector, la belleza del conocimiento por descubrir. Nunca hay una lectura fácil que se revele plausible en Pardo Bazán, nos demuestra Susan McKenna. Son abundantes las pruebas de tal aserto diseminadas a lo largo de los capítulos 2, 3 y 4, y de cuyo interés di cuenta en la reseña anterior. Por no detenerme entonces tanto en el 5, relativo a los comienzos de los cuentos, quisiera dedicar los párrafos restantes a su glosa y comentario. Se trata, sin duda, de una de las secciones más fecundas del libro, y de las más novedosas. Suele pensarse que el lugar privilegiado del cuento es su final, ese momento sorprendente muchas veces inesperado. Sin embargo, el *incipit* del relato contiene en su economía discursiva valencias tan decisivas y preñadas de sentido como aquel extremo clausurante. Constituye un vector determinante de lo que Susan McKenna llama “disruptive reappropriation” en la ficción breve de Pardo Bazán, es una forma-fondo, en la medida en que proporciona la base narrativa para fundar subjetividades alternativas.

Siguiendo a James Phelan, pueden encontrarse cuatro funciones posibles en los arranques de los cuentos. Éstos enfatizan una u otra/s de diferentes maneras: exposición (incluye lo previo, las ilustraciones, los epígrafes), iniciación (presenta la primera tensión o inestabilidad narrativa, da paso al cuerpo del relato –“the middle” –, establece su dirección), introducción (son las transacciones retóricas entre autor implícito, narrador y lectores) y entrada (dimensión cognitiva, emotiva o ética). El argumentario se aplica a cinco cuentos que Pardo Bazán inicia “carefully and consciously” en la medida en que el lector o la lectora experimenta una suerte de perplejidad ante el imposible mantenimiento de la expectativa consabida.

“En nombre del Padre...” presenta conexiones con el *Fausto* de Goethe y el de Gounod en su magma intertextual que, dada la inversión de la expectativa lectorial en el párrafo inicial –que viene a consolidarse al final “and beyond”–, pueden sugerir la idea de que Pardo Bazán está efectuando así una reescritura o relectura de la historia de Fausto. El lector se vería así inclinado a participar de ella merced a la estrategia desplegada en el arranque.

Otros comienzos de cuentos como el de “Paracaídas” ensayan desde el enigma intencionado una suerte de estructura que implica el significado. Ni sosegados ni convencionales, estos principios instalan al lector en una tesitura que lo hace especialmente sensible a lo impulsivo, a lo errático y volátil de la naturaleza humana.

“La advertencia”, “Champagne” y “Casi artista” completan el recorrido de McKenna, pendiente siempre de hacer emerger la subjetividad femenina cifrada ya en los momentos iniciales de los relatos ora en forma de gesto desafiante, ora mediante la plasmación binaria de series de opuestos modos de feminidad disueltos después en el ejercicio de autoafirmación de la narradora (“Employing a narrative beginning rife with contradictions, contrasts, and ambiguities, “Champagne” asks its readers to reconceptualize the ways in which they have previously ordered their World. Deconstructing the notion of fixed and inalterable categories, the instabilities put forward by the text’s opening paragraphs ultimately propose a thorough critique and revision of both turn-of-the-century social mores and the conditions for working women”, p. 149); ya sea la transgresión de las expectativas de género a la que nos invita el hecho mismo, sutilmente percibido por la autora de este libro, de la elección del título –que también hace el personaje femenino narrador–, el francés o inglés *Champagne* en detrimento del castizo *Champaña*, explícito al final de la narración; ya, en fin, la defensa del arte como una marca de identidad.

No deja de ser extraña, por otro lado, la alusión a la violencia rural en un cuento marinero como “El indulto”, presente en la nota 39 de este capítulo. Podrían aducirse muchos otros títulos además de “La mayorazga de Bouzas” y “Las medias rojas”, muchos de los *Cuentos de la tierra*, por ejemplo, por cuanto el relato de ambientación urbana “El indulto” no encaja en ese corpus.

Nos hallamos en definitiva ante un libro que transita vías innovadoras en el estudio de la obra breve de Pardo Bazán afianzando el estudio de la subjetividad femenina en el uso de estrategias discursivas y narratológicas depuradas que plantean al lector, a la lectora, un reto que se revela ahora

mucho más visible gracias a la investigación de Susan McKenna: la adopción por parte de Pardo Bazán de soluciones nada fáciles, abiertas interrogativa y pragmáticamente al lector o lectora.

Cristina Patiño Eirín



V. NOTICIAS DA
CASA-MUSEO EMILIA
PARDO BAZÁN



Casa-Museo Emilia Pardo Bazán. Producción cultural

Xulia Santiso Rolán

(CONSERVADORA DA CASA-MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN)



CONTRA VENTO E MAREA
VERBAS E PEGADAS dos FEMINISMOS

XORNADAS de CONFERENCIAS, DEBATES, TEATRO, DANZA, ARTE

Setembro 2009

EMILIA PARDO BAZÁN

PROGRAMACIÓN

10 de setembro	11 de setembro	12 de setembro	13 de setembro	14 de setembro
10.00h. O CLASO GALICIA EN OBRAS DE ARQUITECTURA	11.00h. TRABALLORES DO TEATRO	12.00h. FEMINISMOS, DEFENSA E CULTURA	13.00h. FEMINISMOS E MÚSICA	14.00h. O CLASO GALICIA EN OBRAS DE ARQUITECTURA
10.00h. O CLASO GALICIA EN OBRAS DE ARQUITECTURA	11.00h. TRABALLORES DO TEATRO	12.00h. FEMINISMOS, DEFENSA E CULTURA	13.00h. FEMINISMOS E MÚSICA	14.00h. O CLASO GALICIA EN OBRAS DE ARQUITECTURA
10.00h. O CLASO GALICIA EN OBRAS DE ARQUITECTURA	11.00h. TRABALLORES DO TEATRO	12.00h. FEMINISMOS, DEFENSA E CULTURA	13.00h. FEMINISMOS E MÚSICA	14.00h. O CLASO GALICIA EN OBRAS DE ARQUITECTURA
10.00h. O CLASO GALICIA EN OBRAS DE ARQUITECTURA	11.00h. TRABALLORES DO TEATRO	12.00h. FEMINISMOS, DEFENSA E CULTURA	13.00h. FEMINISMOS E MÚSICA	14.00h. O CLASO GALICIA EN OBRAS DE ARQUITECTURA

A cultura é un dos grandes capitais do noso tempo, de todos os tempos.

Jose Luís Méndez López
Presidente da Fundación Caixa Galicia¹

¹ Freixanes, Víctor e Meixide, Alberto (2010): *O capital da cultura, unha achega ás industrias culturais de Galicia*, A Coruña, CIEF-Fundación CaixaGalicia.

En agosto de 2010 presentouse na Coruña un interesante estudo sobre o panorama da xestión cultural en Galicia, en particular, da industria da cultura, *sensu stricto*, no contorno socioeconómico actual.

A relevancia deste estudo é innegable, amplía o panorama que ven presentando o Observatorio do Consello da Cultura Galega² sobre as estruturas sectoriais relacionadas coa cultura en Galicia, esta vez na ampla extensión do termo. Este significativo estudo é un recurso indispensable onde observar a evolución xeral (e a posición propia) neste contorno de sectores culturais cada vez máis extenso.

A paisaxe que debuxan ambas publicacións aféctalle á Casa-Museo Emilia Pardo Bazán porque participa en certa medida da mesma dinámica, ou cando menos, ten intención de facelo. Desde a súa reinauguración, no ano 2003, ven procurando equipararse aos axentes culturais do entorno como plataforma de creación, produción e distribución deste intanxible simbólico, dese factor identitario que é a cultura.

A cultura como un capital: humano, simbólico, económico, de información e valores de coñecemento. Capital de que dispón a sociedade e que como tal deber ter xestionado.

Víctor F. Freixanes

O profesor Freixanes apunta na publicación antes citada un dos posibles significados do que se entende por industria cultural; “aquela forma de produción, difusión e comercialización que, integrada na sociedade de consumo e no mercado de masas, configura a gran rede de distribución de contidos simbólicos (información, educación e lecer) que conforman o imaxinario social do noso tempo”, por suposto, esta Casa non é unha industria cultural, é un museo: “Unha institución permanente, sen ánimo de lucro, ao servizo da sociedade e o seu desenrolo, aberta ao público, que adquire, conserva, investiga, comunica e exhibe, con fins de estudo, educación e deleite, evidencias materiais da humanidade e o seu entorno”. Pero a realidade que nos rodea enténdese sobre todo desde a perspectiva desta sociedade de consumo, onde non é posible desfacerse deste modo de

² Observatorio da Cultura Galega (2009): *Anuario de Estadísticas culturais de Galicia de 2007*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega. Este é o último editado.

pensar, e menos cando se traballa en campos relacionados coa xestión. Por outro lado, á xestión cultural é beneficioso incorporarlle tamén as ciencias exactas, e aproveitarse de cálculos e operacións que terminarán por servir ao fermoso obxectivo de socializar a cultura, de facela rendible a base de enaltecer a súa condición e con ela a do maior número de usuarios.

Habería que considerar canto ten iso de altruísta.

Porque o destino final dos nosos esforzos é **o público**, a mesma clientela que determina o fluxo de correntes das industrias culturais que se reflicten nos estudos e nas estatísticas da realidade socioeconómica actual. Eses mesmos consumidores que en 2007, gastaron 800 millóns de euros no conxunto de Galicia en produtos culturais relacionadas co lecer³. Case o triplo do que gastaron en total as administracións locais, as Deputacións Provinciais e a Xunta de Galicia no mesmo período.

No conxunto de responsabilidades que leva consigo a xestión deste servizo cultural que é o museo, ademais dunha rigorosa xestión interna (conservación, investigación) o que realmente lle da sentido son as actividades cara ao exterior, a exhibición e a comunicación; son os eixes conceptuais da institución, das propostas que entendemos como de interese para eses mesmos usuarios⁴.

Ser un museo leva consigo unha serie de debilidades, fortalezas, ameazas e oportunidades detalladas nun excelente artigo de Crespo Pereira⁵ editado nesta mesma revista o ano 2006. En xeral, as debilidades desta institución veñen determinadas pola falta de recursos económicos (promoción, publicidade, actividades de grande alcance) algo que en parte se viu solucionado desde entón, e este artigo se ocupará de manifestalo. O motivo desta mellora é a maior receptividade das institucións (públicas e privadas) ante un organismo que ven amosando interese por detectar as necesidades do seu entorno en canto a propostas culturais compatibles co ideario do museo e da institución que o preside, a Real Academia Galega.

³ Entendido este como a maneira de empregar un tempo libre que aglutina o entretemento, a información e a educación.

⁴ Usuarios mellor que visitantes xa que o noso obxectivo non é que se acheguen unha vez, se non que o fagan de xeito activo, participando e incluso propoñendo actividades de interese para a sociedade.

⁵ Crespo Pereira, Verónica (2006): “Análise DAFO da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán”, en *La Tribuna. Cadernos de Estudo da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, nº 4. A Coruña.

Noutras palabras, baseamos a nosa propia sostenibilidade nunha valoración das relacións de mercado como un dos puntos de avaliación, aínda que non é unicamente a amplitude nin a densidade do espazo social co que nos vinculamos o que debe definir a nosa consecución de obxectivos.

Por outro lado e derivado desa mesma premisa de partida, a de ser un museo (entendido quizais de xeito romántico, pero sobre todo entendido como un servizo á sociedade) a definición de comercialización, ou mellor, de rendibilidade, non ten o mesmo significado que nunha industria cultural. Nas institucións das nosas características considérase a rendibilidade como o beneficio subxectivo (intelectual, sensorial) que o cidadán obtén cando acode aos nosos espazos⁶, tanto para facer unha visita como para participar nunha actividade.

E novamente por ese motivo, ser un museo, traballamos nun difícil equilibrio ao tentar presentarnos á colectividade nunha correcta proporción entre a práctica da cultura entendida desde unha concepción da excelencia, da aristocracia, e a da súa dimensión socializadora múltiple e diversa. Difícil equilibrio, é certo, pero as dúas maneiras de entender a xestión cultural, vertical e horizontalmente, non teñen por qué ser excluíntes, incluso deberían interactuar entre si.

Non nos conformamos pois, con garantir a función de posuír, conservar e mostrar; sabemos do rigor do rexistro, da conservación, catalogación e exhibición, pero unha vez chegados a este punto hai que buscar a mellor maneira de manexar a colección para detectar as liñas temáticas que representa e conectala coa nosa realidade sociocultural na que é precisa a nosa existencia para coñecerse mellor a si mesma.

O espectador dun museo vinculado coa sociedade é o sangue que confirma que está vivo. Pero ao darlle esta primacía supón tamén que o museo se vexa sometido a unha serie de forzas; unha de elas é sentirse depositario dun “capital en activo” que ten que moverse e producir, o perigo está en que nesta fase de pseudoeducación masiva pola que estamos pasando poidamos perder de vista o que somos –unha institución especializada e científica–, e elaborar un discurso afastado da reflexión e o coñecemento, que é en esencia o que se propón. Aínda así, dende a Casa-Museo non se desdeña ningún tipo

⁶ Non se trata de encher as estatísticas de visitantes, senón de traballar para que cada un deles experimente algún tipo de emoción -emoción sensitiva, ademais de cognitiva- con respecto ao tema exposto, tarefa doada no noso caso, xa que presentamos unha figura que é difícil que deixe indiferente.

de visitantes, nin ningún motivo que lles faga acceder á institución, a nosa función debe de ser conseguir os obxectivos educativos que nos propoñemos. É dicir, non nos interesa a cantidade de visitas, senón a súa calidade, a súa optimización, e esta evidénciase na actitude dos visitantes á saída, nas mostras de recoñecemento que levamos recibidas pola gran maioría dos que pasearon polas salas.

Apunta novamente Freixanes o feito social complexo que leva consigo a cultura; entre outras significacións, a dunha memoria compartida que o grupo humano constrúe ou reelabora decote, e que ten dúas direccións: cara atrás, desde a consciencia crítica de nós mesmos, na medida en que nos sabemos parte dun discurso compartido que outros construíron ou reelaboraron antes, e a cara ao futuro, participando na construción dese discurso. A Casa-Museo é un perfecto vínculo entre eses **dous tempos**, nexo activo entre o pasado e o presente. Aglutina a percepción histórica e actual dunha realidade sociolóxica complexa que se ve reflectida na figura de Emilia Pardo Bazán inmersa na súa época de xeito político, económico, ideolóxico e social.

Esta valoración de nós mesmos cara á xestión capitalizada podería ser (está a ser) obxecto de debate, xa que na súa concepción vese afectado o presente de institucións de similares características ás nosas ás que tanto esforzo está custando sobrevivir. Pero considerando que este patrimonio inmaterial debe ser público e de libre acceso, responde á competencia dos xestores culturais a responsabilidade de obter os recursos necesarios para levar a cabo as actividades pertinentes.

Neste momento si sería admisible a reivindicación dunha política cultural lúcida e obxectiva (equilibrando as dependencias de todo tipo que pode conlevar cunha institución que ten que se manter autónoma) e un dos determinantes para vincular cultura e política podería ser a capacidade de poñer en uso esta preciosa ferramenta de desenvolvemento sociocultural que son os museos. Somos testemuñas de mudanzas, case que xeracionais, de hábitos de consumo e ocupación de tempo libre. Se non nos incorporamos a estes cambios, corremos o grave perigo de quedar á marxen dos circuítos culturais.

Un dos grandes desafíos é o tránsito desde as formas tradicionais de organización ás novas formas, tamén de produción, que necesariamente impoñen os novos tempos, de aí a necesidade de colaboración entre os axentes de medio afirmándonos, cada un de nós na nosa propia identidade, traballando, cada un de nós nunha honesta resistencia.

MEMORIA DE ACTIVIDADES 2009

Emilia Pardo Bazán. Lume de seu

Un ano mais, entendemos este artigo como espazo de reflexión ante a intención de consolidar esta Casa como un compoñente mais do panorama cultural do contorno sempre baseando a súa estrutura no código da Nova Museoloxía que propón a consideración, non dun espazo físico, se non dun territorio onde se traballa, non unha colección se non un patrimonio colectivo e non un público se non unha comunidade participativa.

Responde polo tanto a un sistema de valores que motiva a acción comunitaria. O seu principal parámetro, apoiado nese triplo paradigma: pluridisciplinario, comunitario e territorial, é a concienciación social na idea de pertenza, baseada nun sistema aberto e interactivo onde se prime o diálogo entre suxeitos.



Nesta camiñada, cada vez mais, imos difundindo as revisións necesarias sobre a autora e polo tanto, sobre a institución, co obxectivo de que enriquezan o discurso común. Estas consideracións, estes argumentos, dentro da terminoloxía das industrias culturais, poderíanse considerar produtos? Están sometidos á lei do mercado? É quizais esta lei de oferta e demanda a que da forma á realidade que nos rodea?

O que está claro é que estes “produtos” constitúen o elemento distintivo da institución, a enriquecen e a reafirman. Posuímos un discurso propio e con el nos presentamos para propoñer actividades de participación activa. Este discurso nos diferencia e nos fai complementarios co resto dos axentes culturais.

- Emilia Pardo Bazán como muller. Temas de xénero.
- Emilia Pardo Bazán como intelectual con opinións propias.
- Emilia Pardo Bazán como profesional capaz.
- O contorno sociocultural da escritora.
- Marineda.
- O noso propio contorno sociocultural.

Trátase entón dunha xestión cultural baseada no coñecemento e na información, por esa orde. No medio deste proceso, presentamos aquí os logros. As actuacións.

Os Xoves da rúa Tabernas. *Tertulias*.

Os “Xoves da rúa Tabernas” son unha actividade que se ven realizando mensualmente na Casa-Museo desde o ano 2005 grazas á colaboración da Deputación Provincial da Coruña e do Ministerio de Cultura. O primeiro xoves de cada mes, tentamos actualizar a esencia das veladas literarias doutra época que coincidían con esta en día e espazo, xa que Pardo Bazán convocaba o faladoiro os xoves, os meses que estaba en Galicia, nesta casa.

O faladoiro é de acceso libre para todas aquelas persoas que se queiran achegar, o número aproximado de participantes é de entre 20 e 40. Moitas veces son os mesmos participantes os que solicitan algún tema determinado.

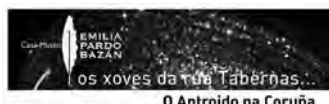
Os faladoiros realízanse na sala dedicada á produción literaria da escritora, por ser a parte máis adaptada para a realización deste tipo de actividades. De todos os xeitos, se o número de asistentes é moi alto, situación que se ven producindo unha boa parte das veces, utilízase o salón de actos da Real Academia Galega, que ten un aforo de 100 cadeiras.

A metodoloxía é sinxela. En cada unha delas, cóntase coa presenza dun invitado que é o encargado de introducir o tema sobre o que se vai falar. Durante un tempo non superior aos 20 minutos leva a cabo a presentación que despois, durante as dúas horas aproximadas que dura a sesión se converte en diálogo aberto.

No ano 2009 os invitados foron:

- **Xaneiro.** Siro López, Leo Toral, Pipo Arrive e Moisés Morales, CORRE CARMELA QUE CHOVE.
- **Febreiro.** Xurxo Souto, O ANTROIDO NA CORUÑA.

- **Marzo.** Vences Beceiro, para continuar co tema do ANTROIDO na cidade.
- **Abril.** Alicia Longueira, WENCESLAO FERNÁNDEZ FLÓREZ
- **Maio.** “O Carrabouxo”, humorista gráfico.
- **Xuño.** Víctor Sierra, argumentista e dialoguista de “PADRE CASARES”.
- **Xullo.** Pilar Couto, profesora e doutora da UDC. EMILIA PARDO BAZÁN
- **Setembro.** María Reimondez, “O CLUBE DA CALCETA”.
- **Outubro.** Cristina Justo, coordinadora do Mestrado de Xénero e Políticas de Igualdade da UDC. OS FEMINISMOS.
- **Novembro.** Mannane Rodríguez, directora de CINE.
- **Decembro.** Antonio Reigosa, escritor. OS MITOS GALEGOS.



O proximo evento será o día 10 de maio na Casa Museo Emilia Pardo Bazán (rúa Tabernas 11) a partir das 19.30h. LITERARIOS e música en vivo.
 Casa Museo Emilia Pardo Bazán. Rúa Tabernas, 11. 15007 A Coruña. Tel. 981 227 141

O primeiro xoves de cada mes, a Casa Museo Emilia Pardo Bazán actualiza a edición das VELAS LITERARIAS deste agosto.
 Este xoves, 4 de setembro, contaremos coa presenza de Xurxo Souto.
 Casa Museo Emilia Pardo Bazán. Rúa Tabernas, 11. 15007 A Coruña. Tel. 981 227 141.





os xoves da rúa Tabernas...
Wenceslao Fernández Flórez




Este xoves, 2 de abril, contaremos coa presenza de Alicia Longueira, da Fundación WTF.

O primeiro xoves de cada mes, a Casa Museo Emilia Pardo Bazán acollida a eventos das VILLAGAS LITERARIAS dentro do mes.

Casa Museo Emilia Pardo Bazán - 11001 N. Estrada (Obr.), Rúa Tabernas, 11, 15001 A Coruña. Tel. 981 327 141




os xoves da rúa Tabernas...
"O carrabouxo" humor galego.



Este xoves, 7 de maio, contaremos coa presenza de Xosé Larín, humorista gráfico.

O primeiro xoves de cada mes, a Casa Museo Emilia Pardo Bazán acollida a eventos das VILLAGAS LITERARIAS dentro do mes.

Casa Museo Emilia Pardo Bazán - 11001 N. Estrada (Obr.), Rúa Tabernas, 11, 15001 A Coruña. Tel. 981 327 141




os xoves da rúa Tabernas...
Como facer unha comedia televisiva en Galicia




Este xoves, 4 de maio, contaremos coa presenza de Víctor Sierra, periodista, argentinista e diáloguista de "Padre Casares".

O primeiro xoves de cada mes, a Casa Museo Emilia Pardo Bazán acollida a eventos das VILLAGAS LITERARIAS dentro do mes.

Casa Museo Emilia Pardo Bazán - 11001 N. Estrada (Obr.), Rúa Tabernas, 11, 15001 A Coruña. Tel. 981 327 141





os xoves da rúa Tabernas...
Unha panorámica pola historia dos feminismos




Este xoves, 1 de outubro, contaremos coa presenza de Cristina Justa, coordinadora do master de xénero e política de igualdade da Universidade de Coruña.

O primeiro xoves de cada mes, a Casa Museo Emilia Pardo Bazán acollida a eventos das VILLAGAS LITERARIAS dentro do mes.

Casa Museo Emilia Pardo Bazán - 11001 N. Estrada (Obr.), Rúa Tabernas, 11, 15001 A Coruña. Tel. 981 327 141




os xoves da rúa Tabernas...
MARÍA REIMÓNDIZ
"O CLUB DA CALCETA"




Este xoves, 3 de setembro, contaremos coa presenza de María Reimóndez, autora do libro "O club da Calceta".

Elina Luaces e Laura Ponte interpretarán os seus monólogos adaptados por Teatro do Morcego.

O primeiro xoves de cada mes, a Casa Museo Emilia Pardo Bazán acollida a eventos das VILLAGAS LITERARIAS dentro do mes.

Casa Museo Emilia Pardo Bazán - 11001 N. Estrada (Obr.), Rúa Tabernas, 11, 15001 A Coruña. Tel. 981 327 141




os xoves da rúa Tabernas...
Manane Rodríguez



Este xoves, 11 de outubro, contaremos coa presenza de Manane Rodríguez, directora de obra.

O primeiro xoves de cada mes, a Casa Museo Emilia Pardo Bazán acollida a eventos das VILLAGAS LITERARIAS dentro do mes.

Casa Museo Emilia Pardo Bazán - 11001 N. Estrada (Obr.), Rúa Tabernas, 11, 15001 A Coruña. Tel. 981 327 141





"Os Xoves da Rúa Tabernas". Xaneiro 2009



"Os Xoves da Rúa Tabernas". Marzo 2009



A promoción publicitaria levouse a cabo coa colocación de **carteis** en diferentes puntos da cidade así como o reparto de **invitacións** a:

- Persoas cuxo enderezo temos rexistrado nun “mailing” propio.
- Cafeterías da cidade.
- Librarías.
- Bibliotecas.

23 de abril. DÍA DO LIBRO

A Casa-Museo lévase unindo desde hai anos á celebración desta data tan simbólica para a literatura universal, que existe desde 1930 en España, para render unha homenaxe mundial ao libro e aos seus autores, e a nós mesmos, como receptores desta impagable fonte de sensacións e de pensamentos.

MUSEOS O NOSTRO PATRIMONIO MUSEOS ESPAZO DE OCIO MUSEOS LIBRE CIRCULACIÓN DE IDEAS E EXPERIENCIAS

A Casa-Museo Emilia Pardo Bazán
súmase á celebración do
DÍA INTERNACIONAL DO LIBRO.

A participación nesta actividade é libre,
pero intervirán, colaborando con nós,
as seguintes entidades:

Asociación de Mulleres de Catoira
Federación de Empresarias de Galicia
Fundación "Mujeres"
Mulleres pola Igualdade
Club de Lectura da Biblioteca Pública N. González Garcés

Desde as **16,30 h.** do xoves **23 de abril**
CASA-MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN
Rúa Tabernas, 11. Tel. 981 207 308. A Coruña

23 abril de 2009
DÍA INTERNACIONAL DO LIBRO
**LECTURA DE TEXTOS
DE EMILIA PARDO BAZÁN.
RELACIONADOS COA MULLER**

MUSEOS O NOSTRO PATRIMONIO MUSEOS ESPAZO DE OCIO MUSEOS LIBRE CIRCULACIÓN DE IDEAS E EXPERIENCIAS

Nesta ocasión, convocamos unha lectura pública de textos de Emilia Pardo Bazán relacionados co tema da muller. “La educación del hombre y la mujer, sus relaciones y diferencias”, o limiar do tomo X de “La Biblioteca de la mujer” titulado *La cocina española antigua*, e diferentes artigos de *La Nación de Buenos Aires*, *La España Moderna*, e da sección “La vida contemporánea” de *La Ilustración Artística*.

No acto conmemorativo, tras unha convocatoria pública, quixeron colaborar con nós as seguintes entidades, ás seguintes horas:

16.30 h. -17.00 h.

Asociación amas de casa de Catoira

17.00 h. -17.20 h.

Fundación Mujeres

17.20 h. - 18.10 h.

Club de lectura da Biblioteca Pública González Garcés

18.10 h. -18.30 h.

Federación de Empresarias de Galicia

18.30 h. -19.00 h.

Mulleres pola Igualdade



18 de maio. DÍA INTERNACIONAL DOS MUSEOS

Sábado 16 de maio. Das 17.30 ás 24.00 h.

O Día Internacional dos Museos 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 deste Día Internacional é achegar os museos á sociedade e ao público en xeral, en resposta a un concepto de museo como institución cultural ao servizo da sociedade e do seu desenvolvemento.

Para conmemorar este día colaboramos coa Concellería de Cultura desde hai tres anos elaborando as actividades que competen ás Casas-Museos municipais.

Derivado da nosa colaboración a concelleira de Cultura, María Xosé Bravo, presentou o programa “Baixo as estrelas” que conta con multitude de actividades repartidas por toda a cidade entre as que se inclúen concertos, espectáculos de danza, teatro, un certame de pintura, exposicións, música, teatro, proxeccións, visitas guiadas, “happenings”, etc.





Ademais a Concellaría de Cultura e a Concellaría de Turismo editaron 5.000 folletos sobre a Cidade Vella cos que, a través de referencias literarias dos escritores galegos máis relevantes, búscase espertar a curiosidade dos coruñeses e de todos aqueles que visitan a nosa cidade por coñecer eses lugares descritos nos textos literarios. A recompilación de textos foi encargada á conservadora da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán.



Setembro

CONTRA VENTO E MAREA VERBAS E PEGADAS dos FEMINISMOS



XORNADAS de
CONFERENCIAS
DEBATES
TEATRO
DANZA
ARTE

Setembro 2009

Organiza

Casa-Museo

EMILIA
 PARDO
 BAZÁN

R/ Tabernas, 11 981207306
<http://77casamuseopardobazan.blogspot.com/>
casamuseopardobazan@gmail.com

Todas as actividades terán lugar no Casa-Museo excepto onde se que indiquen outro espazo.

PROGRAMACIÓN

xoves 3 setembro	xoves 10 setembro	venres 11 setembro	xoves 17 setembro	venres 18 setembro
TERTULIAS DOS XOVES	PIONEIRAS E ANÓNIMAS	FEMINISMO (5)	PIONEIRAS E ANÓNIMAS	FEMINISMO (5)
17.00h O CLUB DA CALCEA con María Reimóndez	17.00h EMILIA E ROSALÍA María Jesús Fariña Busta e Carmen Blanco	17.00h FEMINISMOS; DIFERENZA E IGUALDADE Rosa Cobo	17.00h PIONEIRAS E ANÓNIMAS Aurora Marco	17.00h RÉXIME FARMACOPORNOGRÁFICO Beatriz Preclado
19.00h O CLUB DA CALCEA Elina Luzes e Laura Ponte Compañía Teatro do Morcego	19.00h TRABALLADORAS DO FOGAR Xara, ACSUR, Centro Atención Hogar-Caritas, Nonespisofregado	19.00h REVISTAS FEMINISTAS GALEGAS: ANOIMIA (Naniña Simón) FESTA DA PALABRA SILENCIADA (María Xosé Queizán)	19.00h Contenedor de Feminismos: AS LOTAS CONSERVEIRAS	19.00h A REVOLUCIÓN DOS XÉNEROS Beatriz Suárez Briones e Rubem Centeno Paradelo
venres 4 setembro	21.00h MURBINGO-CÓCTEL Air-Bocheras Preciñas	21.00h Inauguración XOGO DE DAMAS Mónica Labo (muralla Hospital Militar)	21.00h Inauguración: CONTENEDOR DE FEMINISMOS Carme Nogueira (Cristóbal Obelsco)	21.00h OS DILLOS (MAKING-OFF DE XÉNERO) Chávere (Parasinfía da Universidade)
21.00h A CITA Experimentadaizsa Teatro (Parasinfía da Universidade)				



Xornadas de conferencias, debates, teatro, danza e arte “Contra vento e marea. Verbas e pegadas dos feminismos”.

O lema “Contra vento e marea” fora elixido por Emilia Pardo Bazán para reivindicar o seu compromiso co traballo intelectual tendo en conta as evidentes trabas da época. O obxectivo é poñer en valor o legado da Condessa na actualidade, unha figura recoñecida pola súa defensa na debatida cuestión da educación das mulleres. Así, nestas xornadas esperamos manter esta mesma pulsión de liberdade, recollendo a testemuña do espírito aberto e transgresor da primeira muller catedrática de universidade española.

Por isto propoñemos un achegamento ás cuestións de xénero a través de dous bloques temáticos, **pioneiras e anónimas**, facendo un percorrido desde as primeiras reclamacións feministas do século XIX ata a actualidade, con especial atención ao ámbito galego, tentando amosar unha panorámica ampla e plural (teoría, activismo, literatura, arte) por medio de conferencias, debates, teatro, danza e intervencións artísticas na rúa.



Título

“Contra vento e marea. Verbas e pegadas dos feminismos”

Tema

Xornadas de conferencias, debate, teatro, danza e intervencións artísticas en torno a diversas cuestións dos feminismos históricos e actuais

Organización

Casa-Museo Emilia Pardo Bazán., A Coruña

Financiación

Área de Igualdade da Deputación da Coruña e Concellaría de Igualdade e Participación Cidadá do Concello da Coruña

Localizacións

Auditorio da Real Academia Galega

Casa-Museo Emilia Pardo Bazán (Rúa Tabernas, 11)

Paraninfo do Reitorado (Av. Maestranza, 9)

Av. Francisco Vázquez (Paseo Marítimo, baixo a Fundación Luís Seoane)

Cantóns (Fronte ao antigo Cine Avenida)

Datas

xoves 3 de setembro - venres 4 de setembro

xoves 10 de setembro - venres 11 de setembro

xoves 17 de setembro - venres 18 de setembro

Dirección

Xulia Santiso Rolán, Conservadora da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán

Coordinación

Anxela Caramés Sales, Investigadora en artes visuais e feminismos

Obxectivos

- Contribuír á difusión do pensamento feminista, intentando paliar os prexuízos negativos cos que socialmente se relaciona, froito do descoñecemento das súas múltiples contibucións.
- Achegar as reivindicacións feministas a un público non necesariamente informado.
- Proporcionar ferramentas de lectura e análise para as producións culturais vinculadas ao pensamento crítico feminista.
- Facer visibles as reflexións teóricas e creativas paralelas ao discurso hexemónico patriarcal.

- Xerar un foro de debate arredor das cuestións feministas, posibilitando o establecemento dunha rede de traballo conxunta.
- Reflexionar acerca das interrelacións que se producen entre os feitos políticos, sociais, económicos e culturais que condicionan as propostas teóricas e creativas da arte e a literatura.
- Valorar a función da arte como instrumento de reivindicación social e activismo político, así coma o seu impacto na sociedade contemporánea.
- Dinamizar e potenciar o uso da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán como espazo público de enriquecemento cultural.
- Estimular o debate cultural dentro do ámbito galego, e máis concretamente da Coruña, abrindo un marco de diálogo para fomentar a pluralidade de pensamento.
- Potenciar a creación artística (visual, escrita, escénica) en Galicia en relación ás cuestións de xénero.



SÍNTESE EXPLICATIVA

O lema “Contra vento e marea”, como comentamos, fora elixido por Emilia Pardo Bazán para reivindicar o seu compromiso co seu propio traballo intelectual tendo en conta as evidentes trabas da época.

Por isto propuxemos un achegamento ás cuestións de xénero a través de dous bloques temáticos, **pioneiras e anónimas** por unha banda, e, por outro lado, **feminismo(s)**, facendo un percorrido desde as primeiras loitas feministas do século XIX ata a actualidade, con especial fincapé no ámbito galego, tentando amosar cunha panorámica ampla e plural (teoría, activismo, literatura, arte) o estado da cuestión e os diferentes grupos de opinión que xera o tema.

CONTIDOS

A) CONFERENCIAS E DEBATES:

- Charla-presentación do libro *O club da calceta* de MARÍA REIMÓNDEZ

Feminismos século XIX-XX

- Mulleres pioneiras

- Apuntes sobre as orixes das reivindicacións das mulleres e as anónimas galegas: AURORA MARCO
- Emilia Pardo Bazán e Rosalía de Castro: MARÍA JESÚS BUSTO FARIÑA, CARMEN BLANCO

- Mulleres anónimas. Loitas obreiras

- Loitas das mulleres das Conserveiras da Illa de Vilagarcía de Arousa durante os oitenta: LOLI ROMERO LORES, CARME FERRO, MAR SUÁREZ, MARI LUZ GARCÍA VIGO
- Traballadoras do fogar: XIARA, ACSUR, CENTRO ATENCIÓN HOGAR-CÁRITAS, NOMEPISESOFREGHAO

Feminismos século XX-XXI

- Feminismo(s): diferenza, igualdade

- Tendencias dos feminismos no século XX: ROSA COBO
- Revistas feministas galegas:

Festa da palabra silenciada. MARÍA XOSÉ QUEIZÁN.

Andaina. NANINA SANTOS

- Feminismo(s): a revolución dos xéneros

- Réxime farmacopornográfico: BEATRIZ PRECIADO
- Sexualidades non normativas: BEATRIZ SUÁREZ BRIONES - RUBEM CENTENO PARADELA

B) INTERVENCIÓNS ARTÍSTICAS NO ESPAZO PÚBLICO:

- MÓNICA CABO - *Trabajo de damas*
- CARME NOGUEIRA - colectivo uks - *Contenedor de feminismos*

C) ACTIVIDADES ESCÉNICAS:

- MARIBOLHERAS PRECÀRIAS - *Maribingo*
- CHÉVERE - *Os dildos*
- TEATRO DO MORCEGO - *O club da calceta*
- EXPERIMENTA DANZA - *A cita*



PROGRAMACIÓN

Xoves 3 setembro Salón de actos. RAG.	Venres 4 setembro Paraninfo da Universidade.
17:00 h. Faladoiro-presentación do libro <i>O club da calceta</i> de María Reimóndez	
19:30 h. <i>O club da calceta</i> , Teatro do Morcego	
	21:00 h. <i>A cita</i> , Experimenta danza (estrea)



Xoves 10 setembro Salón de actos. RAG.	Venres 11 setembro Paraninfo da Universidade.
17:00 h. Presentación	
Pioneiras e anónimas	Feminismo (s)
17:30 h. Emilia e Rosalía: María Jesús Busto Fariña e Carmen Blanco	17:00 h. Feminismos. Diferenza e igualdade: Rosa Cobo
18:30 h. Traballadoras do fogar: Xiara, ACSUR, Centro Atención Hogar-Cáritas, Nomepisesofreghao	19:00 h. Revistas <i>Andaina</i> Nanina Santos e <i>Festa da palabra silenciada</i> María Xosé Queizán
21:00 h. Maribingo, Maribolheras Precàrias	21:00 h. Inauguración <i>Xogo de damas</i> , Mónica Cabo





Xoves 17 setembro Salón de actos. RAG.	Venres 18 setembro Salón de actos. RAG.
Pioneiras e anónimas	Feminismo (s)
17:00 h. Pioneiras e anónimas: Aurora Marco	
19:00 h. As loitas das conserveiras nos oitenta en Vilagarcía: Loli Romero Lores, Mari Luz García Vigo, Uqui Permui e Carme Nogueira	18:30 h. Sexualidades non normativas: Beatriz Suárez Briones e Rubem Centeno Paradela
21:00 h. inauguración <i>Contenedor de feminismos</i> , Carme Nogueira	21:00 h. Paraninfo da Universidade. <i>Os dildos (Making-off de xénero)</i> , Chévere.

EXPLICACIÓN DO DESENVOLVEMENTO DAS XORNADAS

As actividades desenvolvéronse ao longo de tres semanas, comezando polo faladoiro literario do primeiro xoves de setembro e continuando coas xornadas de conferencias e debates os xoves e os venres de cada semana, dividindo os dous bloques de contidos: **Pioneiras e anónimas** por un lado, e por outro, **Feminismo(s)**.

As sesións tiveron unha duración variable: as conferencias foron de unha hora máis a quenda de preguntas, nos relatorios cada poñente falou 30 minutos antes de pasar á conversa e nas mesas redondas cada intervención foi de 10-15 minutos para pasar logo ao debate.

As xornadas foron gratuítas e de acceso libre. Outorgouse un certificado de asistencia e ofertouse 1 crédito académico de libre configuración, que se está a tramitar coas universidades da Coruña, Santiago de Compostela e Vigo.



Xoves 3 de setembro

Incorporamos na programación das xornadas o faladoiro literario do primeiro xoves de cada mes que se leva organizando na Casa-Museo Emilia Pardo Bazán desde hai varios anos baixo a dirección de Xulia Santiso. Convidamos a participar a María Reimóndez para presentar o seu libro *O clube da calceta* para xerar un debate sobre as problemáticas de xénero. A continuación dúas das actrices de Teatro do Morcego –Elina Luaces e Laura Ponte– representaron os seus monólogos na adaptación teatral da devandita novela, que foi levada a cabo e dirixida por Celso Parada.

Venres 4 de setembro

Experimentadanza-teatro estrearon *A cita*, un espectáculo que combina danza (Carlota Pérez) e teatro (Xoan Carlos Mejuto) preparado especificamente para as xornadas. Aborda a violencia de xénero de forma poética á vez que contundente.

Xoves 10 de setembro

As xornadas abriron sesión coas presentacións das figuras clave de Emilia Pardo Bazán e Rosalía de Castro, salientando as súas avanzadas posturas

feministas que tanto se entrecruzaban como se opoñían, no relatorio entre María Jesús Fariña Busto e Carmen Blanco, que trataron a cada unha delas respectivamente.

Continuamos coa mesa redonda sobre as problemáticas das empregadas do fogar, na que participaron diferentes colectivos: Carmela Casal, a directora de Xiara (Asociación de Empregadas do Fogar de Santiago de Compostela); Paula Lobagueira, responsable do proxecto “Equal-En plan de igualdade” (focalizado na revalorización ocupacional e a regularización da actividade das empregadas domésticas) promovido polo Centro Atención Hogar-Cáritas; Marta Casal da ONG ACSUR (desde onde desenvolven actividades en torno ao traballo doméstico); Rocío Fraga, do colectivo feminista Nomepisesofreghao (que promoveu, xunto a outros colectivos, a Campaña do 8 marzo do 2009, centrada nas problemáticas do traballo doméstico).

Rematamos co “Maribingo” organizado polo colectivo Maribolheras Precárias, que recuperaron para a ocasión unha curiosa xenealoxía de dona Emilia Pardo Bazán en ambiente festivo.

Venres 11 de setembro

Na súa conferencia Rosa Cobo analizou e explicou as diversas correntes feministas da segunda ola, desenvoltas na segunda metade do século XX, como o feminismo da igualdade, da diferenza, ou o construcionista, até chegar a teoría *queer*.

Despois do descanso continuamos falando de produción de discurso teórico feminista a partir do relatorio entre as dúas revistas feministas galegas, pioneiras no Estado Español. Falon as responsables de *A Festa da palabra silenciada*, María Xosé Queizán, e *Andaina*, Nanina Santos, sobre os seus respectivos proxectos editoriais, achegándose ao intenso debate entre a igualdade e a diferenza xurdido durante os anos setenta.

Finalmente inauguramos a instalación artística de Mónica Cabo, *Xogo de damas. Construción de espazos de recreación*, mantendo unha conversa coa artista sentados no seu patchwork realizado con sintasol, xa que a súa intención era que fose usado polas persoas para o que estas quixeran.

Xoves 17 de setembro

Na súa conferencia Aurora Marco rescatou figuras femininas anónimas ou esquecidas no ámbito galego, así como as mulleres pioneiras do século XIX –predecesoras ou coetáneas a Emilia Pardo Bazán– nas loitas feministas.

A continuación presentamos no “Contenedor de Feminismos”, un proxecto de recuperación do arquivo feminista de Galicia. A primeira “documentación”, realizada en febreiro do 2009, estivo centrada nas loitas das mulleres do sector conserva na Comarca do Salnés durante os anos oitenta; diante dunha fábrica en desuso en Vilaxoán falouse con catro das protagonistas, rememorando os vinte anos do peche de Odoa: LOLI ROMERO LORES e CARME FERRO (traballadoras da conserva), MAR SUÁREZ (sindicalista), MARI LUZ GARCÍA VIGO (avogada), UQUI PERMUI, ANXELA CARAMÉS e CARME NOGUEIRA (“Contenedor de feminismos”), as cales restauraron unha copia de VHS do documental sobre o devandita folga das traballadoras que se proxectou esa mesma tarde para xerar o debate posterior. Debido á choiva o expositor-arquivo, que fora instalado nos Cantóns a principios do mes de setembro, trasladouse á entrada da sede da Real Academia Galega polo que a clausura da instalación fíxose no transcurso da mesa redonda.

Venres 18 de setembro

Finalmente Beatriz Preciado non puido acudir, polo que a sesión da tarde centrouse na mesa redonda sobre a revolución dos xéneros e falouse das sexualidades non normativas: Beatriz Suárez Briones introduciu algúns conceptos da teoría *queer* e Rubem Centeno Paradela revisou de forma crítica o movemento gai.

Como colofón das xornadas e aplicación práctica do debate teórico que acabáramos de ter, desplazámonos ao Paraninfo do Reitorado para ver o espectáculo *Os dildos (Making-off de xénero)*, que combinou partes da obra de teatro *Testosterona* co obradoiro *drag king* realizado polas propias actrices de Chévere.



INFORMACIÓN SOBRE AS PONENTES

1. TERTULIA OS XOVES DA RÚA TABERNAS.

- MARÍA REIMÓNDEZ

Tradutora, intérprete e escritora. Investiga sobre a interacción do feminismo, o poscolonialismo e a tradución. Leva traballando en proxectos de cooperación internacional desde o ano 1994, favorecendo a superación da discriminación de xénero en países desfavorecidos. No 2006 escribiu *O club da calceta*.

2. CONFERENCIAS

- AURORA MARCO

Profesora de Didáctica da Lingua e de Literatura Galega na Facultade de Ciencias da Educación da Universidade de Santiago. É autora do *Dicionario de mulleres galegas. Das orixes a 1975* (2007); *Mulleres e educación en Galiza. Vidas de mestras* (2002) ou *As precursoras. Achegas para o estudo da escrita feminina* (1993).

- ROSA COBO

Profesora na Facultade de Socioloxía da Coruña, onde foi membro fundador do Seminario Interdisciplinar de Estudos Feministas. Foi codirectora do Máster Experta en Xénero e Políticas de Igualdade. Ten escrito abundantes artigos sobre xénero e actualmente investiga sobre feminismos, multiculturalidade e globalización.

3. RELATORIOS

- CARMEN BLANCO

Profesora de Literatura Galega na Facultade de Humanidades do Campus de Lugo (USC). Participou activamente no movemento feminista galego desde os anos setenta. Escribiu numerosos libros sobre cuestións referidas á escrita de mulleres ou a relación do xénero co poder, coma *O contradiscurso das mulleres* (1995) ou *Sexo e lugar* (2006).

- MARÍA JESÚS BUSTO FARIÑA

Profesora de Literatura Española na Universidade de Vigo; doutorada cunha tese sobre unha relectura feminista dos contos de Cristina Peri Rossi. A súa investigación está centrada na obra de escritoras, fundamentalmente hispanoamericanas, dende unha perspectiva teórica feminista. Ten publicado diversos artigos en publicacións e monografías especializadas. É coeditora de *Escribir en femenino: poéticas y políticas* (2001).

- MARÍA XOSÉ QUEIZÁN

Escritora e directora de *A festa da palabra silenciada*, revista de cultura, producida por Feministas Independentes Galegas que comezou a publicarse ano 1983 co propósito de sacar da escuridade a escrita feminina e as teorías feministas vixentes nese momento. Até o ano 1998 foi elaborada integramente por mulleres, desde o deseño e maquetación, a realización, as colaboracións e o material gráfico.

- NANINA SANTOS

Profesora de Secundaria e redactora xefa de *Andaina*, revista de pensamento feminista xurdida no ano 1983 que funciona de xeito asambleario. Peretenceu desde o principio ao Movemento Feminista Galego. Trata temas variados: socioloxía, política ecoloxismo, arte, literatura...

- BEATRIZ SUÁREZ BRIONES

É profesora de Teoría da Literatura na Universidade de Vigo. Investiga arredor das interseccións entre a teoría feminista e a sexualidade, o pensamento *queer*, a psicanálise e a literatura de mulleres. É autora de *Sexualidades: Teorías literarias feministas* (2003) –premio de investigación feminista M^a Isidra de Guzmán–, é e coeditora de *Escribir en femenino: poéticas y políticas* (2001); de *Mujer, adulterio y cine* (2003) e da sección dedicada á escrita de mulleres na Galiza en *Breve historia feminista de la literatura española* (2001). Ten en marcha actualmente o primeiro Proxecto de investigación sobre Teoría *queer* que financia unha universidade española (Vigo, 2002).

- RUBEM CENTENO PARADELA

Sociólogo e activista do colectivo activista *queer* Maribolheras Precàrias de A Coruña, integrantes da rede internacional polo “Descontrol de xénero e sexual”. Teñen desenvolto numerosas campañas e accións en torno a problemáticas de xénero, sexualidade, migración e precariedade laboral. Organizaron as primeiras manifestacións *queer* –como alternativa ao institucionalizado Día do Orgullo Gai– na Galiza. Editan a revista *As + perralheiras*.

4. MESAS REDONDAS

a) Traballo doméstico

- Xiara

Asociación de Empregadas do Fogar de Santiago de Compostela, que ten a Carmela Casal de presidenta. Levan a cabo diversas actividades e campañas de sensibilización sobre a precariedade laboral que sofren. Forman parte da “Plataforma pola dignificación do Emprego de Fogar”.

- ACSUR

ONG estatal centrada en promover e realizar accións, proxectos e programas de cooperación ao desenrolo, sensibilización, axuda humanitaria e solidaria cos pobos do Sur, con especial atención á temas de xénero. A delegación galega –entre as que colabora Marta Casal– ultimamente ten desenvolto actividades en torno ao traballo doméstico.

- Centro Atención Hogar-Cáritas

Desenvolven un proxecto –dirixido por Paula Lobagueira– xurdido de “Equal-En plan de igualdade” –dentro da Asociación Coruña Solidaria– desde hai tres anos. Está focalizado na revalorización ocupacional e a regularización da actividade das empregadas domésticas.

- Nomepisesofreghao

Colectivo feminista pertencente ao Centro Social Atreu! –impulsor da Rede de Dereitos Sociais na Coruña– que foi un dos promotores da Campaña do 8 marzo do 2009 centrada nas problemáticas do traballo doméstico. Unha das integrantes é Rocío Fraga.

b) “Contenedor de feminismos“: O Peche de Orosa

- Loli Romero Lores: Traballadora da Conservera Peña

- Mari Luz García Vigo: Avogada laboralista en Vilagarcía de Arousa

- Uqui Permui: Creativa gráfica, militante feminista e colaboradora de *Andaina*

- Carme Nogueira: Artista visual interesada no espazo público e feminismos

- Anxela Caramés: Investigadora en artes visuais e feminismos

INFORMACIÓN SOBRE AS INTERVENCIÓNS ARTÍSTICAS NO ESPAZO PÚBLICO

Paralelamente realizáronse intervencións na rúa, posto que tomar o espazo público significa recuperar un ámbito que sempre lles estivo negado ás mulleres, secularmente relegadas ao doméstico, motivo polo cal dende unha perspectiva feminista resulta transgresor traspasar os límites entre o privado/doméstico e o público/social. Unha subversión das normas que exercía Emilia Pardo Bazán cando decidía vestirse e comportarse tal e como ela desexaba, provocando as críticas das mentes máis conservadoras que ante as súas extravagancias exclamaban: “Mira, por alí vai o loro da Bazán...”; insulto que en certo modo, a día de hoxe, podería recuperarse nun acto *queer* de resignificación do pexorativo en algo positivo e transformador.

As instalacións foron realizadas e pensadas especificamente para o marco das xornadas.



- MÓNICA CABO

Artista ovetense formada na facultade de Belas Artes de Pontevedra, que nos seus traballos en vídeo, fotografía ou papel, así como nas súas accións, situouse dende o activismo *queer* para subverter os roles de xénero tradicionais, amosando corpos e prácticas sexuais afastadas de calquera tipo de normativización social.

“Xogo de damas. Construción de espazos de recreación”

Levou a cabo unha intervención-instalación inspirada no *pachtwork*. A artista modificou estes característicos deseños para introducir mensaxes críticos respecto ás cuestións de xénero, empregando mostras de chan de sintasol, nun intento de facer unha homenaxe a esas mulleres anónimas, na súa meirande parte amas de casa, que habitan e traballan nos seus fogares. Realizou dúas composicións nunhas superficies rectangulares de cemento situadas na área axardinada da muralla que está debaixo da Fundación Luís Seoane.

A continuación, reproducimos o texto da artista:

“O espazo non pode ser dissociado das prácticas da xente que o usa. Un espazo convértese nun lugar cando un individuo chega a coñecelo e o dota de significado”

Henderson e Fielke

Tradicionalmente as mulleres reuníanse nas súas casas para realizar actividades “extralaborais”, malia que sempre estaban relacionadas coa vida familiar (como a costura), polo que se xeraba así un lugar común onde poder compartir vivencias. Inspireime no *patchwork*, unha técnica iniciada por mulleres, consistente na realización de colchas elaboradas a partir de anacos de telas diferentes nas que se mesturaban motivos xeométricos e historias persoais, para transmitir mensaxes críticas relativas a cuestións de xénero.

Nesta intervención escollín unha zona axardinada do Paseo Marítimo que ao ser intervida polos efectos dunha experiencia lúdica, como neste caso o *patchwork*, puidera converterse nun novo lugar de ocio para os cidadáns. Máis que invadir o espazo público a través de prácticas do ámbito privado, a miña intención é crear un lugar que aluda á memoria colectiva, recuperando materiais de construción específicos dos nosos fogares, como o sintasol. Sería unha transferencia desde o ámbito privado ao público; sería recrear espazos públicos mediante actividades recreativas particulares.



- CARME NOGUEIRA

Artista galega interesada polas obras en proceso, proxectos abertos e instalacións nas que as reflexións críticas sobre o espazo e as discusións de xénero convértense en substanciais, ao entendelas como un método de coñecemento do medio e dela mesma absolutamente imprescindible. Igual importancia outórgalle ao papel do espectador, ao cal tenta implicalo nunha experiencia física e temporal, de tempo vivido.

“Contenedor de feminismos“

Continuará coa posta en marcha do “Contenedor de feminismos“, un proxecto aberto e en proceso coordinado por Uqui Permui e Anxela Caramés. Ten a finalidade de recuperar e documentar nun arquivo as pequenas e as grandes historias dos feminismos galegos nestes últimos trinta anos. Este é un dispositivo móbil á disposición do contexto e do relato a documentar de forma audiovisual, gráfica e escrita. A primeira intervención/documentación –levada a cabo en febreiro do 2009– ocupouse das loitas sindicais das conserveiras da área de Vilagarcía de Arousa durante os anos oitenta. A segunda intervención fíxose na Coruña, antes do comezo das xornadas, para recuperar a historia das primeiras manifestacións do Orgullo Gai en Galicia, así como os debates da Asamblea de mulleres da cidade en torno ás cuestións da visibilidade e da sexualidade lesbianas.

Estivo situado nos Cantóns –frente ao Cine Avenida– acompañado dunha vixiante-guía que explicaba aos paseantes o contido alí exposto. Podíanse consultar recensións de xornais, artigos escritos polas protagonistas, o documental sobre o peche de Odoa (realizado polos sindicalistas nese mesmo momento) e revistas de *Andaina* sobre estes dous temas.

Texto de Carme Nogueira:

Uqui Permui e Anxela Caramés están a traballar en como retomar o arquivo do feminismo en Galicia a través de Sen consigna. “Contenedor de feminismos“, un proxecto amplo e a longo prazo, que aínda se atopa na fase de repensar os mecanismos e buscar os medios para poder levalo a cabo. A súa iniciativa entrelazouse coa miña necesidade de repensar os modos nos que se amosan as cousas, nos que se producen procesos colectivos, nos que se contan e actualizan as historias, cando a súa lembranza abre outras capas de significado.

Parecíame urxente facer visible a necesidade de sacar adiante esta proposta, polo que propuxen un dispositivo móbil –á disposición do contexto e do relato a documentar– que servise para poder ir exhibindo mostras do material que se

está a recompilar para o arquivo. Penseino como un contenedor que permitise reflexionar sobre o feito de arquivar, mostrando as contradicións entre o dito e o acontecido, entre o naturalizado e o baleirado a forza de usalo; sería un cuestionamento en sí mesmo, celebrando o proceso como forma.

Interésame falar do lugar intermedio entre o público e o privado, recuperando así ás persoas que están detrás dos procesos colectivos. Isto foi o que fixemos na primeira “documentación” en Vila Xoán –no concello de Vilagarcía de Arousa– na que falamos con catro das protagonistas das loitas das mulleres no sector conserva, rememorando o peche da fábrica Odoa hai vinte anos; e na Coruña indagarase nas reunións da Asamblea de Mulleres que deron lugar á convocatoria do primeiro Orgullo Gai celebrado en Galicia.





INFORMACIÓN SOBRE AS ACTIVIDADES ESCÉNICAS

TEATRO DO MORCEGO

O club da calceta

Dous monólogos da adaptación teatral da novela de María Reimóndez *O club da calceta*, dirixida por Celso Parada, representados polas actrices Elina Luaces (a beata) e Laura Ponte (a intelectual). Na obra seis mulleres moi diferentes entre si acoden a clases de calceta, un lugar tradicionalmente feminino que non obstante lles serve para unirse debido á converxencia das súas frustracións, tomando así conciencia da súa situación persoal e atopando as forzas para poder superala.

EXPERIMENTADANZA-TEATRO

A Cita

¿Que ocorre na cabeza e no corpo dunha muller cando perde a dignidade?

Cando o tempo de desexo convértese en tempo de medo.

Cando o fogar é unha prisión e a parella un verdugo.

Do amor á incomprensión, do bico interminable ao maltrato físico, do respecto á máis absoluta crueldade. Por que?

Mais existe a esperanza, cando nos intentan encarcerar e somos quen de facer brotar flores da terra seca e as nosas alas axúdannos a voar.

Texto: Xoan Carlos Mejuto

Coreografía: Carlota Pérez

CHÉVERE

Os dildos (Making-off de xénero)

Espectáculo que constou de dúas partes: por un lado, unha charla para-teatral sobre a construción e a deconstrución dos xéneros (partindo de Beatriz Preciado e da experiencia das actrices Patricia de Lorenzo e Natalia Outeiro durante os ensaios da obra *Testosterona* e a realización do obradoiro “Dragging ser home por un día”, realizado coa colaboración da maquilladora Fanny Bello), e, por outra parte, o concerto punk-rock de *Os dildos*, con letras inspiradas no “Manifiesto Scum” de Valerie Solanas.

MARIBOLHERAS PRECÀRIAS

Maribingo

Recuperan os tradicionais bingos nos que as mulleres de xeracións anteriores atopaban un lugar onde poder reunirse e falar das súas cousas, superando o ámbito do doméstico e equiparándose ás actividades de tipo social dos homes. O colectivo reinventa este formato engandíndolle contido crítico respecto ao xénero, sen esquecer o compoñente lúdico da festa, na liña das súas accións e producións.







TERRITORIO

A Casa-Museo debe estar atenta ao proceso de dinamización do noso entorno tentando aportar unha revisión do feito diferencial “Emilia Pardo Bazán” e romper cos estereotipos que dominan a percepción sobre a escritora.

Entendemos a cuestión cultural como factor fundamental na proxección da institución, por iso colaboramos con todas as institucións ou colectivos que amosen interese de facelo.

Doazón de libros

- O día 26 de xaneiro de 2009 a Sra. Dna. Dolores Tudó Martínez solicitou doazóns de libros para o Club municipal de lectura de Santa Pola, Alacante, do que é a directora. Aceptouse a solicitude e contribuíuse con tres volumes de *Los Pazos de Ulloa*, *La Madre Naturaleza*, y *Un destripador de antaño*.

- O 22 de abril de 2009 a Sra. Dna. Doria Muñoz Lucas doou o seguinte volume:

Puga y Parga, Manuel, “Picadillo” (1913): *La cocina práctica*, La Coruña, tipografía del Noroeste.

O libro pasará a enriquecer os fondos da biblioteca da Real Academia Galega e servirá para acrecentar o recoñecemento da figura do autor e de Emilia Pardo Bazán, quen prologa o libro.

Despedida do Presidente da Real Academia Galega e Director da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán

Fíxoselle entrega dunha estatuíña de Emilia Pardo Bazán nun acto homenaxe no que intentamos resumir o respecto e a admiración de todo o equipo pardobazaniano pola súa actuación con respecto ao estudo e actualización da figura da escritora. Esta é a placa que acompaña o busto.

A DON XOSÉ RAMÓN BARREIRO
GRAZAS POR FACER REALIDADE O COMPROMISO



DE BELLO LUCEM

A Coruña, 15-XII-2009

PROGRAMA EDUCATIVO

O balance educativo reflectido polas enquisas que lle presentamos ao profesorado que participou directamente nas actividades didácticas da Casa, impúlsanos a seguir traballando na mesma dirección. Tamén foi estimulante o resumo da avaliación no Programa Educativo Municipal “Descubrir Coruña”, no que recibimos unha das mellores cualificacións pola calidade da atención pedagóxica prestada nas visitas escolares. As enquisas de avaliación realizadas polos titores destes grupos indican unha valoración media superior a 4,8 sobre 5 para aspectos tales como “sintonía coa programación curricular dos centros”, “contribución á mellor comprensión da exposición” ou “ampliación do alcance temático”.

Estes datos constátanse no elevado número de centros educativos que viñeron á Casa-Museo o ano 2009.

	COLEXIOS VISITANTES 2009
Xaneiro	Día 08 IES Liceo La Paz 4º ESO Día 12 IES Liceo La Paz 4º ESO Día 13 IES Monelos 4º ESO Día 14 IES Liceo La Paz 4º ESO Día 15 IES Monelos 4º ESO Día 16 IES Liceo La Paz 4º ESO Día 19 IES Agra do Orzán 1º Bach Día 20 IES Ramón Menéndez Pidal 4º ESO Día 22 IES Ramón Menéndez Pidal CPI Uxío Novoneira 1º-4º ESO Día 27 IES Calasancias 2º Bach IES Agra do Orzán 4º ESO IES Agra do Orzán 4º ESO IES Pontepedriña 2º Bach IES Pontepedriña 2º Bach Día 28 IES Adormideiras 1º Bach.
Febreiro	Día 03 IES A Sardiñeira 2º ESO Día 04 IES A Sardiñeira 2º ESO Día 05 IES As Calasancias 2º Bach. Día 17 IES O Pino 3º e 4º ESO Día 19 IES Mª Casares 4º ESO Día 26 CPI Jesuitas 6º Primaria Día 27 CPI Jesuitas 6º Primaria

Marzo	Día 06 IES de Madrid 4º ESO Día 12 IES Manuel Murguía 4º ESO Día 13 IES Manuel Murguía 4º ESO Día 30 IES Arquitecto Manuell Raspall 1º Bach. Día 31 IES Otero Pedrayo 4º ESO
Abril	Día 16 CEIP Xosé Pichel 6º Primaria Día 21 IES Paseo das Pontes 4º ESO Día 24 IES Laxeiro 3º e 4º ESO Día 27 IES Otero Pedrayo 4º ESO
Maio	Día 05 IES Fernando Wirtz 2º Bach. Día 12 IES Fernando Wirtz 2º Bach. Día 14 IES Gundín (Lugo) 4º ESO
Outubro	Día 21 CPI Jesuitas 6º Primaria Día 22 CPI Jesuitas 6º Primaria Día 28 IES Eusebio da Garda 2º Bach Día 30 IES Ortigueira 1º e 2º Bach
Novembro	Día 20 IES Fingoi (Lugo) 4º ESO
Decembro	Día 11 IES Liceo La Paz 4º ESO Día 14 IES Liceo La Paz 4º ESO Día 15 IES Liceo La Paz 4º ESO

“Paseo por Marineda”

Ademais das visitas a escolares e a outros grupos, continuamos co noso particular “Paseo por Marineda”, visita levada a cabo por diferentes puntos da cidade vella que son mencionados por Emilia Pardo Bazán nas súas obras sobre “Marineda”; nome literario que a escritora daba á cidade da Coruña.

O punto de partida son, pois, as obras de Emilia Pardo Bazán, recompiladas en diversos textos que se len no transcorrer da visita.

A proposta tamén serve para entender como era a cidade uns anos atrás e como se produciron cambios urbanísticos, sociais, etc.

Vai dirixida a todo tipo de público e establécese de acordo a tres niveis básicos: o nivel infantil (Primaria e primeiro ciclo de Secundaria), o xuvenil (segundo ciclo de Secundaria e Bacharelato) e o que abarcaría aos adultos (agrupacións). As actividades que se levan a cabo en cada un dos paseos son por suposto diferentes para cada un dos niveis.



Visitas de grupos de persoas analfabetas e con discapacidades

Como viña sendo habitual nos últimos anos levamos a cabo visitas a grupos de persoas con discapacidades tanto físicas como intelectuais.

Este ano ademais levamos a cabo visitas guiadas, tanto no interior da casa como fóra desta, a persoas cun baixo nivel cultural e educativo considerados "grupos de alfabetización".

Para isto elaboramos unha unidade didáctica na que adaptamos os contidos que se tratan no museo e baseámonos na capacidade de desenvolvemento no mundo urbano e o coñecemento do papel das mulleres doutra época.

Para dar a coñecer o noso interese de participación, puxémonos en contacto coas diferentes asociacións e grupos da provincia para ofertarlles a visita á Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, sen ningún tipo de interese económico.

DOAZÓN DUN VESTIDO DE EMILIA PARDO BAZÁN

“Nada de telones ni de dioramas: todo de realce y bulto, aspirando a producir ilusión perfecta. No falta más que la vida”.

Emilia Pardo Bazán (19 de noviembre de 1900): *La Ilustración Artística*, núm. 986.

(Da súa visita á Exposición de París, sobre o “Palacio do traxe”).



BIBLIOTECA DE LA CASA DE LA EMILIA PARDO BAZÁN
FOTOGRAFÍA DE WEDANG, EMILIA PARDO BAZÁN



COLECCIÓN DE LA CASA DE LA EMILIA PARDO BAZÁN
FOTOGRAFÍA DE WEDANG, EMILIA PARDO BAZÁN

Despois de solicitar a colaboración de Dona Flora Pérez Marcote, xurde un compromiso de doazón por parte desta da reprodución veraz dun vestido para ser exposto na Casa-Museo Emilia Pardo Bazán.

Despois dunha análise da proxección visual de Pardo Bazán e da iconografía do seu vestiario, que leva implícita unha presentación pública, determinamos que o vestido a realizar sería unha reprodución exacta do que luce a escritora nun artigo concluínte sobre a súa concepción sobre a excelencia dos usos sociais, nunha época onde o papel da muller como *salonnière* aínda que esmorecente, tiña unha grande importancia na capital española, onde a escritora xa vivía de maneira independente. En concreto nos referimos á publicación de *Los salones de Madrid* onde aparece retratada a súa tertulia madrileña á que asisten aristócratas, políticos e literatos⁷. A súa implicación coa antedita publicación é importante, xa que ademais de abrir as portas da súa casa da rúa san Bernardo, escribe o seu limiar.

Esta actuación darános a oportunidade de comprender en maior medida a Emilia Pardo Bazán viaxando no tempo, e transcendendo os ámbitos académicos, coñecer a unha intelectual que non renuncia á súa condición de muller e aristócrata, así mesmo se presentará o aspecto externo dunha época.

O traxe será elaborado por Alexandro Suárez Regueiro, artesán cualificado de traxes históricos.

Propoñémonos, coa tarefa de investigación e elaboración dun vestido da escritora, amosar unha faceta de tan brillante muller: o seu gusto pola sociedade e as súas connotacións no eido da realidade social da súa época.

Secuenciación da elaboración do vestido de Emilia Pardo Bazán

Localización e estudo fotográfico

Localización de revistas

Estudo do sistema de patronaxe

Localización de tecidos e complementos

Localización de soporte, manequín e outros

Patronaxe do vestido

Corte e modelado do vestido

Traslado e montaxe

⁷ Monte-Cristo (¿1898?): *Los salones de Madrid*, Madrid, Publicaciones de “El Album Nacional”.

Os obxectivos principais para a elaboración deste traxe son:

- Recuperar e revitalizar a iconografía do vestiario de dona Emilia, singular pola mesma singularidade da personaxe.
- Dar a coñecer as tendencias europeas a través do vestiario.
- Permitirnos achegar e coñecer mellor a súa personalidade a través dunha época, a súa forma de ser e sentir relacionada coa realidade do seu contorno.
- Axudar a comprender a importancia que naquel momento tiña o vestiario como distinción de clase e posicionamento social.
- Fomentar a curiosidade sobre o personaxe.
- Fomentar a súa imaxe como modelo a seguir de muller emprendedora e loitadora ante as adversidades do momento.

DIFUSIÓN DAS NOSAS ACTIVIDADES NAS REDES SOCIAIS

“Facebook”

A Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, coñecedora das achegas das redes sociais e de Internet, decidiu sumarse a estas mediante a creación dunha conta en “Facebook”, coa finalidade de difundir as actividades e acontecementos de relevancia.

Deste xeito infórmase as persoas tamén unidas ao perfil de actos tales como os faladoiros mensuais, e mesmo podemos ter idea da asistencia de moitas delas.

Creación dunha páxina web

É ben sabido que a creación dunha páxina web permite unha maior facilidade e rapidez para levar a cabo un achegamento ao museo, achegamento que fomenta e completa a visita física.


Desta maneira, unha primeira visita de carácter virtual pode ser a que determine a decisión de achegarse ao espazo real, ademais de axilizar unha comunicación cada día máis rápida.

Por este xeito nos últimos meses estase a elaborar a páxina Web da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, que ata a actualidade contaba con un pequeno espazo de información dentro da páxina oficial de ACAMFE (Asociación de Casas-Museo).

Casa-Museo


EMILIA PARDO BAZÁN

SAÍDO
LOCALIZACIÓN
CONTACTO
A CASA-MUSEO
SERVIZOS
ACTIVIDADES
PUBLICACIONES
ENLACES
EMILIA PARDO BAZÁN
LIBRO DE VISITAS




Últimas noticias:

TERTULIAS DOS XOVES
+ info



José Quiroga y Pérez de Doza
+ info




TEXTOS DE EMILIA PARDO BAZÁN

LAS MEDIAS ROJAS
CONTO Editado pola autora na revista *Por esos mundos*. Madrid, 1904

Cuando la rapaza entró, cargada con el haz de leña que acababa de merodear en el monte del señor amo, el tío Clodio no levantó la cabeza, entregado a la ocupación de picar un cigarro, sirviéndose, en vez de navaja, de una uña córnea, color de ámbar oscuro, porque la había tostado el fuego de las apuradas coillitas.

unite

Durante os meses de xullo e agosto o horario do Casa-Museo será de 9:00 a 14:00 h.
Non se celebrarán as vilasdas literarias *Os Novos da Túa Talanteira*. En setembro volveremos da nova.

Faite amigo da Casa-Museo 

Casa-Museo

EMILIA PARDO BAZÁN

SAÍDO
LOCALIZACIÓN
CONTACTO
A CASA-MUSEO
SERVIZOS
Horarios
Área didáctica
Visitas guiadas
A CASA-MUSEO
O MUSEO
ACTIVIDADES
PUBLICACIONES
ENLACES
EMILIA PARDO BAZÁN
LIBRO DE VISITAS



A Casa-Museo | Servizos | Acoesibilidade:

Accesibilidade física

Ao tratarse dun edificio histórico, ten un zócalo de entrada e tres escaleiras de acceso.

O personal está formado para prestar axuda a quen a solicite.

Ascensor de catro prazas que sae directamente ao museo.

Accesibilidade intelectual


Actividades especiais adaptadas aos requerimentos de todo tipo de público.

En especial visitas guiadas a persoas con discapacidade. Estes últimos anos traballamos con varios centros destas características.

E ademais:

Contos de Pardo Bazán traducidos ao Braille.

Unidades didácticas adaptadas.




Os obxectivos da elaboración desta pódense resumir en:

1. **Accesibilidade:** A páxina web do museo permite romper coas barreiras espazo-temporais, xa que facilita achegarse ao museo dende calquera parte do mundo e permite visitalo sen restricións horarias.
2. **Interactividade:** Por unha banda cada visitante decide a súa traxectoria en función dos seus coñecementos, motivacións e intereses persoais; por outra ofrece a oportunidade de interactuar con diferentes usuarios, centros de ensino, etc.
3. **Información:** Coa páxina web ofreceremos información detallada e sinxela sobre as nosas actividades e proxectos educativos e facilitaremos a ollada pormenorizada en determinados temas. De feito cando unha páxina web está ben elaborada adoitase atopar máis información nela que nas propias salas, calidade que se pode aproveitar para realizar visitas máis proveitosas.
4. **Actividades e recursos en liña:** Disponíbles para utilizar na casa/aula ou durante a visita, destinados tanto a docentes como a escolares (materiais educativos, xogos didácticos...), e que puideran ser empregados previamente á visita ou nunha fase posterior para fixar determinados contidos.
Existirá a posibilidade de participación dos visitantes na web do museo aportando os traballos ou os comentarios realizados tras a experiencia didáctica ou a visita individual.
5. **Motivación:** Persequimos fomentar o interese en visitar o museo, cunha páxina atractiva, cunha presentación interesante dos contidos, combinando texto, son e imaxes, cun fío condutor ben estruturado e doado de cargar e ver. Para os escolares poden ser especialmente motivadoras as propostas de actividades e xogos didácticos interactivos.

Os contidos da páxina web irán estruturados dun xeito sinxelo e cómodo:

- Este contido pódese modificar desde o xestor de contidos
- Este contido non se pode modificar desde o xestor de contidos
- O usuario final do sitio web aportará a información

saúdo

introdución

 enlace a “Facebook”

 mapa google map de situación do museo

contacto

 horarios e vacacións

 endereço

 teléfono

 e-mail

 accesibilidade

 formulario de contacto

servizos

a casa

 historia do edificio

o museo

libro de visitas

 lista de visitas (comentarios)

 publicar un comentario

a colección

 autores

 autores da casa

 outros autores

 outros temas

 outras técnicas

 pintura relixiosa

 retratos

 escenas de xénero

 paisaxes

 bodegón

 gravados

escultura

mobles

obxectos

 porcelana

 cristalería

 prata

tapices

actividades (buscador por categoría e ano)
histórico de actividades

ACTIVIDADES AO INTERIOR

Faladoiros xoves
visitas guiadas
solicitudes, calendario
condicións, información e reservas

área didáctica
talleres didácticos
libro de visitas

funcionamento
convenios
alumnos en prácticas

ACTIVIDADES AO EXTERIOR

“Paseando por Marineda” + “As donas da cidade”

publicacións (pdf)
lista de publicacións
información de la publicación

enlaces de interese

a autora

vida
breve biografía
biografía
Pardo Bazán e o seu tempo

obra

títulos relevantes en orden cronolóxica
narrativa
lista de novelas (arquivos pdf)
lista novelas curtas (arquivos pdf)
contos
lista de libros de contos (arquivos pdf)

poesía

lista de poesías (arquivos pdf)

teatro

lista de obras de teatro (arquivos pdf)

- historia e biografía
- libros de viaxes
- crítica e interpretación literaria
- ensaíos, conferencias, discursos
- lista por categoría (arquivos pdf)
- prólogos e estudos preliminares
- dirección e edición
- revista *Nuevo Teatro Crítico* (archivo pdf)
- colección “La biblioteca de la mujer” (archivo pdf)
- colaboracións en publicacións periódicas
- lista (arquivos pdf)
- a súa biblioteca
- historia
- información xeral
- normas de acceso e consulta
- catálogo (archivo pdf)
- o seu arquivo
- pequena historia
- información xeral
- cadro (archivo pdf)
- club de Pardo Bazán
- usuarios do club
- lista de usuarios
- formulario de inscrición

GRABACIÓN DA CASA-MUSEO POR ALUMNOS DA LICENCIATURA EN COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL

O alumnado de comunicación audiovisual da Universidade da Coruña solicitounos levar a cabo unha reportaxe sobre a Casa-Museo.

As condicións para a gravación eran:

1. Non emitir radiacións ultravioletas.
2. Non manipular ningún dos obxectos do museo.
3. A grabación debería levarse a cabo con unha persoa do museo como acompañante.
4. Deberían enviar unha petición por escrito.

A grabación levouse a cabo co cumprimento de todas estas normas e coa colaboración do persoal da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán.

COLABORACIÓN NA FASE DE DOCUMENTACIÓN E GRABACIÓN PARA A EMISIÓN DO DOCUMENTAL SOBRE EMILIA PARDO BAZÁN

No 2009 levouse a cabo a emisión do documental de Emilia Pardo Bazán “Mulleres na Historia” en TVE.

Estes documentais pretenden rescatar a imaxe de personaxes femininas relevantes moitas das veces relegadas a un segundo plano pola historia.

O programa, que se comezou a emitir en 1995 levou a cabo unha análise de diversas mulleres como é o caso de Concepción Arenal, Leonor López de Córdoba, María Lejárraga, etc..



COLABORACIÓN PARA A GRAVACIÓN DA REPORTAXE PARA O PROGRAMA “DESDE GALICIA PARA EL MUNDO”

Coincidiendo coa realización das xornadas de feminismo e durante varios días, levouse a cabo a gravación na Casa-Museo dunha reportaxe sobre a vida e obra da escritora, así como das actividades da Casa-Museo.

Esta foi retransmitida na TVG, como parte do programa “Desde Galicia para el mundo”, programa que combina entrevistas e reportaxes para retratar a paisaxe, a gastronomía, a xente, as festividades e tanto o presente coma a historia de Galicia.



CONVENIO COLABORACIÓN COA UNIVERSIDADE DA CORUÑA

A casa museo Emilia Pardo Bazán, un anos máis mantén convenios de colaboración para alumnos en prácticas coa UDC.

As facultades coas que mantén esta relación son a de Filoloxía e a Escola Universitaria de Turismo.

Estrictamente vinculados a moitos dos nosos logros, os estudantes en prácticas participan moi activamente na realidade que pretende reflectir este artigo.

Acordo entre a Casa-Museo Emilia Pardo Bazán / Real Academia Galega e a Escuela Universitaria de Turismo do Centro Español de Nuevas Profesiones, (Adscrita á Universidade da Coruña, *DOG* Nº 236 de 4/12/98), para a realización de Prácticas de estudo de alumnos da devandita Escola.

Así mesmo tamén colaboramos co proxecto “Leonardo da Vinci” para a realización de prácticas profesionais de estudantes universitarios non españois.

PRESENTACIÓN DE LIBROS NA CASA-MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN

No transcurso do ano leváronse a cabo varias presentacións de libros, das que podemos destacar a presentación do libro *Devenir Perra* de Itziar Ziga.

Licenciada en periodismo e feminista transgresora dende os seus comezos.

Así mesmo tamén se levou a cabo a presentación doutro libro feminista, esta vez de autora galega e dentro das xornadas feministas levadas a cabo no mes de setembro.

Nesta ocasión o libro en esta ocasión foi *O clube da calceta*, de María Reimóndez, que conta a historia de seis mulleres moi diferentes entre si que acoden a clases de calceta, un lugar onde converxen as súas frustracións pero, tamén, un lugar onde toman conciencia da súa situación e da necesidade de superala.



A través dun espazo tan tradicionalmente feminino como a calceta, María Reimóndez dálles voz a estas mulleres que dende as súas diferenzas atopan no valor da unidade a forza para sobrepoñerse a un presente.



RECITAL POESÍA

O grupo poético “Aires Galegos”, co motivo do seu V aniversario levou a cabo un recital de poesía en colaboración co grupo “Transoceánicos”.

O acto tivo lugar o 24 de xullo as 19h na Casa-Museo, coa colaboración de Carmen Patiño Fernández, administradora xeral de “Aires Galegos”.

PRESENTACIÓN DE ACTIVIDADES

Durante este ano levouse a cabo a creación dun vídeo de promoción co obxectivo de expandir e publicitar a Casa-Museo, ante a solicitude recibida por parte de Viajes Marsans.

Este será entregado en axencias de viaxes, coa finalidade de que as nosas instalacións se inclúan como punto obrigado de visita e nos diversos paquetes turísticos, dándoas a coñecer os axentes responsables.

ASESORAMENTO ZENIT TV

A produtora Zénit TV prepara unha película sobre a escritora, para o cal desenrolouse unha vía de colaboración e asesoramento entre a Casa e o persoal de preproducción con quen se traballou sobre o guión orientando lecturas e aportando material de todo tipo.

O equipo de produción traballará nestas salas na gravación de algunhas esceas de dito film.

INCORPORACIÓN DA PANCARTA GANADORA DO "CORRELINGUA 2009"

Esta importante proposta lúdico-educativa que convida á mocidade a reivindicar o idioma publicamente ten entre as súas actividades un concurso de pancartas que subvenciona a Concellería de Mocidade do Concello da Coruña. A partir deste ano, a Casa-Museo terá o placer de amosar a pancarta ganadora ao público visitante, como unha aportación mais do seu apoio ás intervencións culturais de calidade.



Estudo dos visitantes da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán. Ano 2009

Noelia López Álvarez

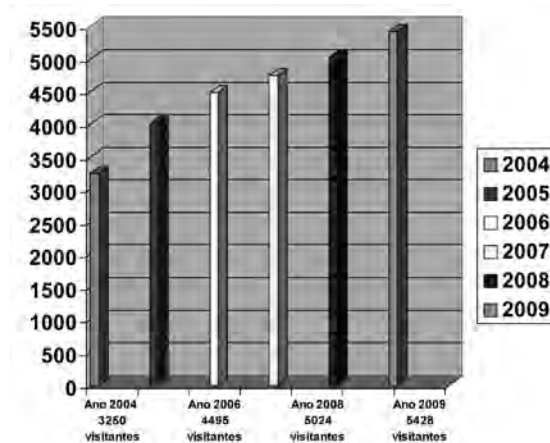
Un ano máis, desde a Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, levamos a cabo unha análise dos visitantes que ao longo do ano 2009 se achegaron a coñecer a figura de Emilia Pardo Bazán.

Como institución cultural, o noso gran obxectivo segue a ser converter a antiga casa de Emilia Pardo Bazán nun lugar vivo e con movemento, como o fora para a escritora durante a súa polémica vida.

Analizaremos o número de visitas deste ano en comparación cos anteriores, así como as características sociodemográficas das visitas ben sexa por idade, lugar de procedencia ou polo seu carácter (individual, en grupo, actividades organizadas polo museo...).

A análise que imos levar a cabo ter, como última finalidade, mellorar cada unha das actividades e propostas, adaptarnos ás necesidades dos nosos visitantes e chegar cada día ao maior número de público posible.

ANÁLISE E INTERPRETACIÓN CUANTITATIVA DAS VISITAS



Nesta gráfica pódese observar a evolución do número de visitantes desde o ano 2004 ata o 2009, ano que analizaremos en detalle nas seguintes páxinas.

Na análise apréciase que se produce un gran incremento de chegadas desde o ano 2004 ao 2006, e un ascenso menos pronunciado nos sucesivos anos.

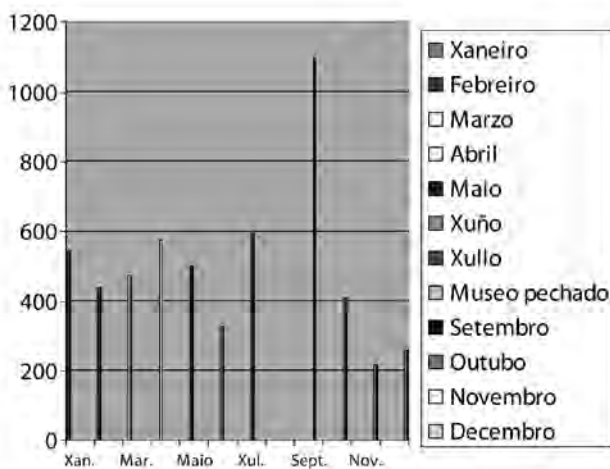
En total, desde o ano 2004 ata o 2008 o número de visitantes medrou en 1774, é dicir, prodúcese un incremento de 443,5 visitantes por ano en este cuatrienio.

No último período de 2008 ao 2009 prodúcese un incremento de 404 visitantes, dato moi positivo, e sen dúbida motivado en gran medida pola celebración das “Xornadas de Feminismo”, organizadas nesta Casa-Museo durante o mes de setembro.

Os nosos obxectivos, polo tanto, víronse cumpridos, chegando non só a igualar, senón a superar as visitas do ano anterior en un 7,44%.

TEMPORALIDADE DAS VISITAS

A continuación analizaremos os número de chegadas conforme á época do ano na que se produce a visita. O seguinte histograma amosa o número de visitantes mensuais.



Na gráfica podemos comprobar que a maior afluencia de visitantes, (1.097 en total), prodúcese, sen lugar a dúbidas, no mes de setembro, neste caso xustificada pola celebración das “Xornadas de feminismo” ao longo de todo o mes, que tiveron unha moi boa acollida entre o noso público.

Os meses de xaneiro, maio e xullo tamén rexistraron un alto número de visitantes. Os dous primeiros (542 e 501 visitantes respectivamente) debido ao gran número de colexios e institutos que escolleron estes meses para visitarnos, e xullo (594 visitantes) por coincidir co período de vacacións.

Abril rexistrou, á súa vez, 575 visitas, sendo o terceiro mes con maior afluencia, feito que se debe, en gran medida, ás actividades organizadas para a celebración do “Día do Libro”.

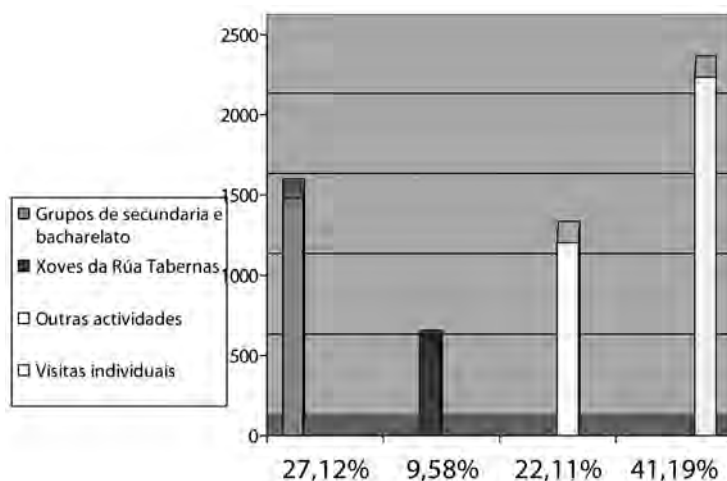
Cabe sinalar tamén que durante o mes de agosto o museo permaneceu pechado para axustarse ao período de vacacións da Real Academia Galega.

Neste senso, para a próxima campaña, imos tentar incrementar o número de visitas nos meses de menor afluencia, ben sexa con novas actividades, ou ben dando maior importancia ás que xa estamos levando a cabo.

VISITANTES POR GRUPOS

De seguido, faremos unha análise do número de visitantes segundo se trate de visitas individuais, en grupo, persoas que acoden ás nosas veladas mensuais “Os Xoves da Rúa Tabernas”, ou de outro tipo de actividades tales como as xa mencionadas “Xornadas de Feminismo”, “Día do libro”, presentacións de libros...

A seguinte gráfica amosa as porcentaxes correspondentes a cada actividade ou tipo de visita.



Visitantes ano 2009

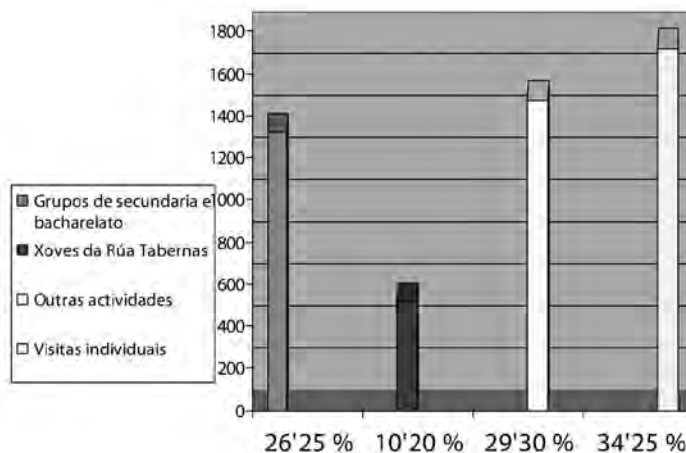
O máis salientable con respecto ao ano anterior é o incremento de case un 7% do número de persoas que acoden á Casa-Museo para facer a visita de forma libre.

Tamén comprobamos que se incrementa en un 0,87% o alumnado de Bacharelato e secundaria, que segue a ser o segundo grupo de maior importancia dentro da análise de visitas.

Durante este ano, acercáronse a coñecer a vida e obra da escritora, 1472 alumnos. Para nós segue sendo unha honra que os máis novos podan coñecer a unha muller que loitou polos seus dereitos e os das súas semellantes e saquen proveito a estos ideais.

“Os xoves da Rúa Tabernas”, que organizamos o primeiro xoves de cada mes coa asistencia dalgún poñente, non tivo moita variación en relación co ano anterior, pero si rexistrou un pequeno descenso dun 0,62%. Ésta segue sendo unha das nosas actividades máis importantes tanto polo número de persoas que se achegan á "tertulia" como pola fidelidade e ilusión que manteñen mes a mes.

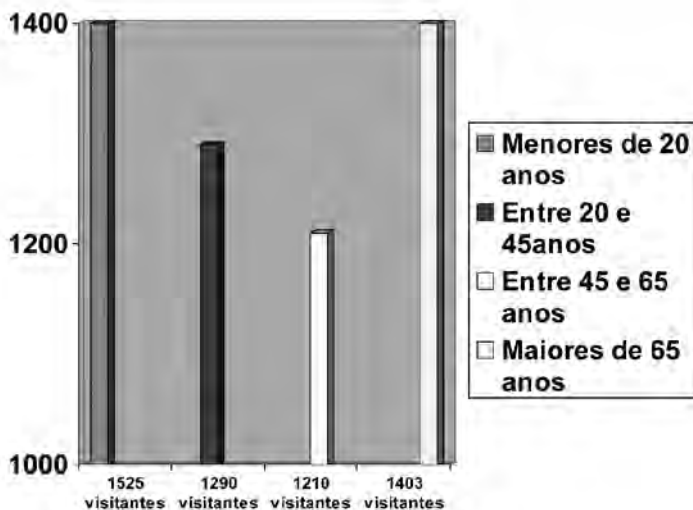
A continuación engadimos a gráfica de visitantes do ano 2008, para poder observar o cambio con respecto ao seguinte ano.



Visitantes ano 2008

Logo de ver os datos obtidos, cremos que debemos poñer máis medios na mellora da actividade dos “Xoves”, así como seguir ofrecendo unha boa acollida ao turista que chega sen solicitar visita previa e, na maioría dos casos quere unha visita rápida pero intensa e produtiva.

VISITANTES POR IDADES



Neste caso, analizaremos os visitantes segundo a súa idade.

Comprobamos que, coincidindo co ano anterior, a cifra máis alta corresponde a menores de 20 anos, feito que é debido á chegada dos estudantes.

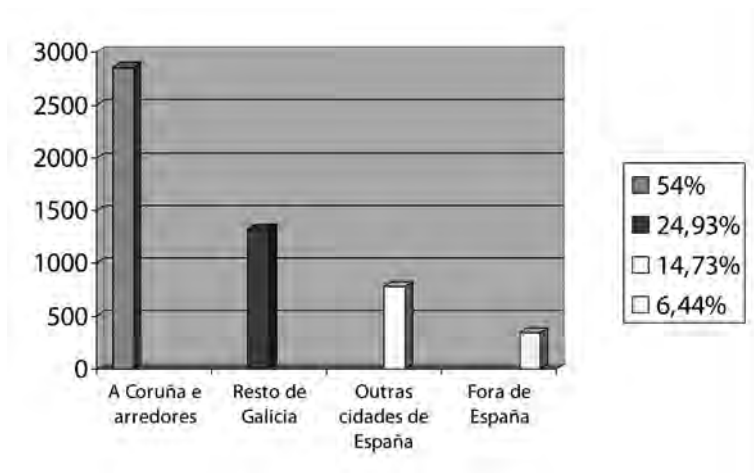
Un dos datos máis positivos co que nos atopamos e que neste ano, ditas visitas aumentaron con respecto ás cifras do 2008 en 199 alumnos, doce grupos escolares.

En canto á poboación maior de 65 anos podemos destacar que é a segunda porcentaxe máis alta. O interese desta franxa de poboación é debido a que este sector ten a nosa escritora como algo máis próximo ao seu tempo, mesmo moitas persoas lembran anécdotas ou coñeceron a membros da familia de Emilia Pardo Bazán. Son visitas que nos aportan moito, xa que mesmo en moitas ocasións nos contan gratas vivencias.

Os grupos de idade intermedios aumentaron en 142 e 90 persoas respectivamente, e tal vez sexa nestas idades nas que debamos de poñer máis fincapé, para poder equiparalas ao resto de franxas de idade.

ESTUDO SEGUNDO A PROCEDENCIA

Por último analizamos as porcentaxes das visitas segundo a procedencia xeográfica dos visitantes:



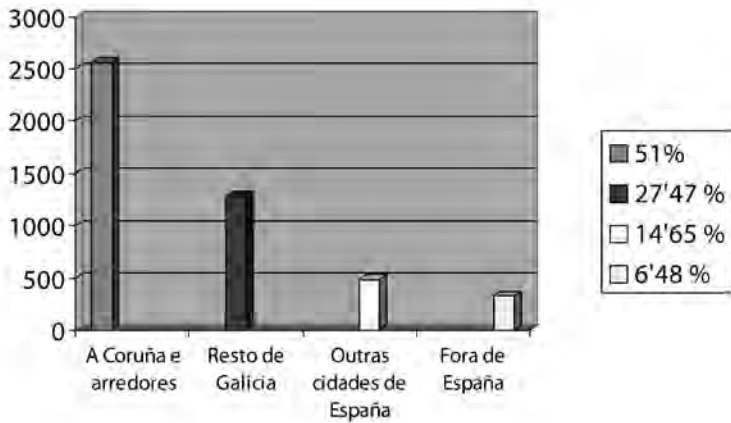
Procedencia visitantes ano 2009

Como podemos comprobar na gráfica, a maioría dos turistas que se achegan á Casa-Museo veñen da propia cidade ou de zoas ou localidades próximas. O feito de que esta porcentaxe supere a metade do total de visitas é debido á proximidade, pero tamén a que esta inclúe o alumnado, que son na súa gran maioría dos centros de ensino da cidade.

As seguintes cifras corresponden a turistas procedentes de fóra da Coruña, pero de dentro da nosa Comunidade Autónoma, seguidos doutros visitantes do territorio español e de turistas chegados do estranxeiro.

Se comparamos os datos do histograma cos do 2008 observamos que as porcentaxes foron en aumento, con excepción de aqueles visitantes procedentes de fóra de España, cifra que diminuíu nun 0,04%, é dicir, non foi un descenso de moita relevancia.

O resto dos datos son moi similares ós do ano 2008, con incrementos de pouca notoriedade.



Procedencia de visitantes ano 2008

Como resumo a esta análise comparativa, podemos dicir que nos sentimos orgullosos dos resultados obtidos este ano.

Incrementouse o total de visitas, aínda que se produciran pequenos cambios na súa distribución.

Non obstante, o positivo dos datos non inflúe nos desexos de mellora, polo que seguiremos co noso traballo constante para dar ao noso público o que se merece.

Esperamos en sucesivos anos, facer fincapé en que este crecemento se manteña, e que aínda a pequenos pasos, pouco a pouco sexan máis as persoas que se acheguen á casa dunha escritora, que pese á súa loita constante e aos seus grandes logros, aínda non obtivo o recoñecemento que se merece.

ANEXO

Acompaña á nosa memoria anual os resultados porcentuais da *Enquisa de condicións de vida das familias* do ano 2006, que deixa constancia da existencia dun consumo cultural e da súa importancia previsiblemente crecente.

Persoas segundo a frecuencia de asistencia aos seguintes espectáculos

Museos e exposicións de arte	A Coruña	Lugo	Ourense	Pontevedra	Galicia
Algunha vez ao mes	4,75	1,66	2,44	3,48	3,64
Algunha vez ao ano	36,22	28,05	23,92	41,56	35,47
Nunca, porque non dispón dese servizo preto do seu fogar	18,86	29,80	46,85	17,06	23,09
Nunca, por outros motivos	40,16	40,49	26,78	37,90	37,80
Total	100,00	100,00	100,00	100,00	100,00

O xénero aparece como unha variante relevante para explicar os gustos culturais dun individuo, determina de xeito importante a asistencia a determinados espectáculos culturais e deportivos. Se os hábitos de lectura dependen así mesmo do sexo, é normal que o máis grande porcentaxe de visitantes sexa feminino

Persoas segundo a frecuencia de asistencia a museos e exposicións de arte. Distribución segundo o sexo. Galicia.

	Homes	Mulleres	Total
Algunha vez ao mes	3,22	4,03	3,64
Algunha vez ao ano	35,49	35,45	35,47
Nunca, porque non dispón dese servizo preto do seu fogar	23,76	22,46	23,09
Nunca, por outros motivos	37,53	38,06	37,80
Total	100,00	100,00	100,00

Nota: os datos fan referencia á poboación de 5 ou máis anos.

Tamén é unha variante de relevancia a idade, xa que o consumo cultural difire substancialmente, e iso apreciarase nos nosos visitantes, xa que o público escolarizado é público cautivo.

Persoas segundo a frecuencia de asistencia a museos e exposicións de arte. Distribución segundo a idade. Galicia

Porcentaxe

	De 5 a 14 anos	De 15 a 29 anos	De 30 a 49 anos	De 50 ou máis anos	Total
Algunha vez ao mes	3,99	4,56	4,60	2,42	3,64
Algunha vez ao ano	66,00	46,99	42,64	18,80	35,47
Nunca, porque non dispón dese servizo preto do seu fogar	15,30	21,03	22,42	26,05	23,09
Nunca, por outros motivos	14,71	27,41	30,35	52,73	37,80
Total	100,00	100,00	100,00	100,00	100,00

Fonte: IGE, *Enquisa de condicións de vida das familias* ano 2006

Persoas segundo a frecuencia de asistencia a museos e exposicións de arte. Distribución segundo o nivel de estudos. Galicia

Porcentaxe

	Educación non superior	Educación superior	Total
Algunha vez ao mes	1,81	10,73	3,61
Algunha vez ao ano	25,70	59,86	32,58
Nunca, porque non dispón dese servizo preto do seu fogar	26,79	11,99	23,81
Nunca, por outros motivos	45,69	17,42	40,00
Total	100,00	100,00	100,00

Nota: os datos fan referencia á poboación de 16 ou máis anos
 Fonte: IGE, *Enquisa de condicións de vida das familias* ano 2006

NORMAS PARA A PRESENTACIÓN DE ARTIGOS E COLABORACIÓN

- 1.- *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán* está dedicada á publicación de traballos de investigación, recensións e notas referidos á vida e á obra de Emilia Pardo Bazán, así como a dar conta das actividades levadas a cabo na súa Casa-Museo.
- 2.- Os responsables comunicarán a aceptación ou non dos traballos aos seus autores nun prazo non superior a 60 días, unha vez recibidos os informes do Comité Científico.
- 3.- Os traballos, inéditos, serán remitidos á Redacción da revista (Tabernas, 11, 15001 A Coruña) por vía postal en dúas copias en papel, e seguidos dun abstract en castelán ou inglés. Así mesmo, deberán facerse chegar por vía electrónica (jmpazudc.es; latribunaepb@realacademiagalega.org) ou en CD, preferiblemente en Microsoft Word para PC ou Mac.
- 4.- As linguas de publicación serán o galego, o castelán, o portugués, o francés, o inglés, o italiano ou calquera outra lingua de comunicación científica habitual.
- 5.- Os editores poderán efectuar correccións ortográficas, de puntuación ou de estilo, sempre e cando non afecten ao contido do traballo.
- 6.- Os autores non poderán facer cambios significativos do texto na corrección das probas de imprenta.
- 7.- Os textos deberán ir en Times New Roman 12 puntos. Debe evitarse o uso da cursiva, limitándose esta ás palabras ou frases que a requiran.
- 8.- As citas longas (de máis de 3 liñas) irán en parágrafo á parte, sangrado, e en corpo menor (10 puntos). A continuación, indicárase entre parénteses o apelido ou apelidos do autor citado, ano de publicación da obra e, cando cumpra, os números de páxina (p. e.: González 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: Apelidos, Nome (ano de publicación): *Título do libro*, Lugar, Editorial, nº edición.
- 10.2-** Artigos: Apelidos, Nome (ano): “*Título do artigo*”, Nome e Apelidos (ed., coord., etc.): *Obra ou Revista na que se atopa o artigo*, Lugar, Editorial, nº edición, páxinas.

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS Y COLABORACIONES

- 1.- *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán* está dedicada a la publicación de trabajos de investigación, reseñas y notas referidos a la vida y a la obra de Emilia Pardo Bazán, así como a dar cuenta de las actividades llevadas a cabo en la Casa-Museo.
- 2.- Los responsables comunicarán la aceptación o no de los trabajos a sus autores en un plazo no superior a 60 días, una vez recibidos los informes del Comité Científico.
- 3.- Los trabajos, inéditos, serán remitidos a la Redacción de la revista (Tabernas, 11, 15001 A Coruña) por vía postal, en dos copias en papel, y seguidos de un abstract en castellano o en inglés. Asimismo, deberán hacerse llegar por vía electrónica (jmpazudc.es; latribunaepb@realacademiagallega.org) o en CD, preferiblemente en Microsoft Word para PC o Mac.
- 4.- Las lenguas de publicación serán el gallego, el castellano, el portugués, 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.

