La Tribuna
CADERNOS DE ESTUDOS DA CASA MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN

# Doña Emilia también dramaturga: La literatura al servicio del texto teatral

Montserrat Ribao Pereira

(UNIVERSIDAD DE VIGO)

El teatro de Pardo Bazán es, quizá, su faceta creadora menos estudiada. De la veintena de títulos que, de una u otra forma, han llegado hasta nosotros, sólo siete fueron publicados por la propia autora y un octavo, *La muerte de la Quimera*, se convirtió en introducción de la novela de 1905[1]. Sin embargo, son muchos los aspectos de esta dramaturgia que llaman la atención sobre la voluntad creadora y de estilo, en el ámbito teatral, de doña Emilia y que acaso merezcan cierto detenimiento. Así, de entre los recursos de que se vale la autora a la hora de dar forma a sus obras dramáticas, cabe destacar la reiterada alusión, explícita o implícita, a títulos y corrientes literarias, fácilmente rastreables, que entretejen una maraña intertextual a la que, por su innegable pertinencia, vamos a dedicar las siguientes páginas[2].

En efecto, las tradiciones literarias de diferentes épocas convergen en el teatro pardobazaniano al servicio, fundamentalmente, de tres aspectos: la caracterización de los personajes, la crítica social y la elaboración de una teoría amatoria vinculada a los dos ámbitos anteriores[3].

[1] En el tomo 35 de sus *Obras Completas* (Madrid, s. f. [1909]) doña Emilia publica *El vestido de boda*, *La suerte*, *Verdad*, *Cuesta abajo*, *Juventud*, *Las raíces*, *El becerro de metal*. *La muere de la Quimera (Tragicomedia en dos actos para marionetas)* introduce la novela de Silvio Lago en 1905. Además de estos títulos, se han conservado manuscritos y de forma fragmentaria: *Adriana Lecouvreur*, *La Canonesa* (adaptaciones de dramas franceses de Scribe y los hermanos Goncourt, respectivamente), *Tempestad de invierno*, *Ángela. Problema dramático en un acto y en verso*, *El Mariscal Pedro Pardo*, *Un drama*, el *asunto* o resumen de dos piezas sin título, el *asunto* de *Los Peregrinos*, *La Malinche*, y dos fragmentos de otras dos obras sin título. A través de la correspondencia de Pardo Bazán se conocen tres títulos más de los que no se han encontrado otros testimonios que esas referencias indirectas (*Nada*, *Finafrol*, *El desertor*). Además se le atribuye la redacción de *El sacrificio. Diálogo dramático*, si bien un sector de la crítica la considera obra de Galdós. Para todo ello, *vid*. S. García Castañeda 1997, P. Faus 2003 y M. Ribao Pereira 2005.

[2] Ya se refiere a ello C. Patiño (1999: 100) cuando afirma: "Pardo Bazán exige al teatro que exprese en escena su filiación literaria, no le basta con que la entretenga la anécdota, acude a él como *amadora empedernida de las letras*".

[3] Véase el estudio comparativo, en las piezas que nos ocupan, de los tres resortes de la acción (dinero, amor, honor) que lleva a cabo D. Thion Soriano-Molla 2002.

Una de las constantes temáticas en la producción dramática de doña Emilia es la reflexión sobre una sociedad en la que, si bien los valores del pasado -ligados al honor y buen nombre de un linaje- se han perdido o resultan obsoletos, la generación que ostenta el poder (social, económico, político o cultural) se revela incapaz de trascender lo material para conformar un orden de prioridades, acorde con los nuevos tiempos, que tenga en cuenta, asimismo, el espíritu y los valores del alma.

En este sentido, resulta especialmente significativo el recurso a la literatura romántica, irónico casi siempre, para poner en tela de juicio -al menos como pose dramáticamente rentable- el positivismo finisecular. Así, en *El Becerro de metal* asistimos a una curiosa parodia de la escena tercera del acto IV de *Don Juan Tenorio*. Gorito, que representa al grupo de jóvenes en que se integran los dos hermanos protagonistas, encarna a un nuevo Tenorio en pleno intento de seducción de Lucy de Silva, el perfecto contrario de la doña Inés de Zorrilla. De noche, en "La terraza del jardín del palacio de Leyva", "se oyen los últimos acordes, lejanos, de una orquesta que toca un vals". En este ambiente, romántico en la acepción deturpada del término que se impone en el último tercio del siglo XIX, se inicia el acto segundo:

> GORITO: *(Ligeramente, casi imperceptiblemente borracho.)* Felicidad. ¡Aquí se respira un poco...! ¡Dentro hace una sofoquina! ¿No es verdad, ángel de amor, que el aire libre es... el aire libre?
>
> LUCY: *(Abanicándose con furia.)* No te pongas pelma. No estoy para gansadas.
>
> GORITO: Una idea: ¿y si nos largásemos? Por esa escalinata salimos al patíbulo..., digo, al vestíbulo... y allí cogemos el vestíbulo..., el vehículo.
>
> LUCY: Te veo... Quieres sacarme de aquí. (...) Pues ni con tenazas...
>
> (II, 1)

Gorito es un claro exponente de la vacuidad de los jóvenes que acuden a las fiestas de sociedad en el Madrid de su tiempo, insensibles (como los protagonistas masculinos de la pieza) a la belleza, que consideran, en todo caso, patrimonio de las mujeres[4]. De ahí que, tras el humor que se desprende de la agudeza verbal del muchacho, penetre en el texto el regusto amargo de la parodia mundana en que los personajes parecen haberse instalado.

[4] Pese a ello, Simón de Leyva reconoce las dotes para el comercio de su hija. De hecho, cuando Pedro ofrece sus tapices a los viajeros, el anciano se dirige a su hija y, en aparte, le dice: "Este asunto te toca a ti... Entiéndete con el Señor Torrellas y si la cosa lo merece no regatees, hija mía." (I, 5)

Más adelante (II, 5), el propio Gorito busca un calificativo adecuado para el comportamiento de Pedro, que ha regalado a Susana unos valiosos tapices sin pedir nada a cambio. La actitud desinteresada del mallorquín, incomprensible para el círculo de Benjamín, hijo del anfitrión, suscita un apelativo nada casual:

> GORITO: Vaya bendito de Dios. Es un infeliz. Yo sé de quien le conoce. Debe de ser así..., algo como... un ro... romántico.
>
> MARQUÉS: Eso, un romántico.
>
> (II, 5)

Los representantes de la nueva sociedad emergente emplean peyorativamente este término, que se convierte, por contraste, en un sinónimo de sus carencias: desapego de lo material, sensibilidad y rectitud de costumbres. La pose que adoptan y sus aficiones manifiestan una insensibilidad al arte que se traduce en el trato distante e interesado con los propios amigos (practican la usura con sus más allegados[5]) e incluso con la familia (Ezequiel y Benjamín disputan al padre, Simón, el control de sus negocios). No es extraño, por tanto, su desprecio hacia el gusto por los versos de Zorrilla o Grilo[6] que manifiesta Susana al evadirse de las preocupaciones de sus hermanos a través de la lectura. Obsérvese la distancia vital que se establece entre la muchacha lectora y el Marqués de Neblí, tal y como subraya la acotación. Mientras la joven permanece absorta en los poemas de su libro,

> MARQUÉS: *(Saboreando el ponche con hielo, que absorbe por medio de una pajita.)* Encantadora Susana, veo que es usted muy aficionada a la poesía. Oh, yo también. ¡Los versos me dislocan! ¡Zorrilla! ¡*La chimenea campesina* de Grilo! *(Tose atragantado.)*
>
> BENJAMÍN: Me sucede lo mismo que al Marqués: no me pasan de aquí *(señalando a la garganta)* los versos.
>
> (I, 1)

[5] Así con el propio Gorito: cuando pide ayuda económica a su amigo Ezequiel, este responde: "Mi estirpe es más ilustre que la tuya. Si te doy sin interés ni cobro verosímil cantidades para tus vicios, es porque así tengo uno más a quien mirar desde arriba." (II, 5)

[6] A. Fernández Grilo (1845-1906) es autor de numerosos poemas de circunstancias entre los que destacan, además de *La chimenea campesina*, que lee Susana, *La nochebuena* o *Adiós al convento*.

Los valores de su introspectivo mundo femenino[7] nada tienen que ver con la filosofía de los hombres que la rodean, que sintetiza de forma descarnada Benjamín cuando afirma que en su tiempo "solo hay dos castas de linajes: el tener y el no tener." (I, 2)

Lo romántico reaparece con este mismo sentido en diferentes títulos. En *Las raíces* Susana se vale del término para burlarse del infantil deseo de Aurelio de empezar una nueva vida juntos tras dejar atrás las servidumbres sociales en las que se ven inmersos:

> AURELIO: Si te importo, pruébamelo. Desprendámonos de esta fortuna maldita.
>
> SUSANA: ¿Quién te ha sugerido una idea tan descabellada y romántica? ¡Sí, que andan por ahí las gentes tirando a la calle su fortuna a la menor sospecha o a la primer insinuación de un envidioso!
>
> (II, 5)

Asimismo, en *Juventud* es sinónimo de lo irracional aplicado a una concepción del amor desligada de convencionalismos y al límite mismo de lo socialmente permitido, pero también de fugacidad, de superficialidad y aventura. Bernardo tilda de 'romántica' su relación con Inés justamente en el momento en que la joven recapacita y adopta una actitud más acorde con lo que se espera de una dama de su posición. Lo romántico funciona, pues, como piedra de toque –casi siempre irónica- para la connotación positiva o negativa de los comportamientos sociales: no deja de resultar paradójico que el romántico Bernardo utilice el calificativo que mejor le define para descalificar los sentimientos de su amante en el momento en que comienza a sentir amor:

> BERNARDO: (...) ¡Juntos... y cuerdos! Antes separados. (...) Cuerda estás... Acaso tu locura no fuera sino disfraz carnavalesco de tu cordura; calaverada breve y romántica de un espíritu sensato, burgués. (II, 5)

[7] En Susana se verificará un combate entre razón y corazón del que saldrá victorioso este último. La propia doña Emilia, en sus juveniles composiciones poéticas de corte romántico, escribió sobre el tema. Anotamos uno de estos poemas pardobazanianos, que ilustran la sensibilidad de Susana en el primer acto de *El becerro de metal*: "En esta eterna lucha/ que traban las pasiones/ con la razón serena/ que al fin las vence noble,/ como Jacob al ángel/ irán los triunfadores/ pidiendo a la poesía/ sus santas bendiciones." Pertenece este texto a "Porvenir de la poesía", de su libro inédito *Himnos y Sueños*, transcripción de M. S. Rosendo Fernández (1997: 36-37); en C. Patiño Eirín (1995: 91-92) y en J. M. González Herrán (2000: 115).

En el ámbito teatral pardobazaniano, lo burgués se delimita literariamente por el contrate que origina la sociedad finisecular en su superposición con los modos y costumbres, ya lejanos, del primer tercio del XIX. Esta oposición trasciende, sin embargo, los contenidos mismos de los textos y alcanza incluso a su concepción espectacular. Así, podemos rastrear en todas la piezas -se hayan llevado a escena o no- lugares comunes en las representaciones románticas cuyo valor se invierte de un modo significativo. Este es el caso de *Verdad*. En el desenlace de su primer acto, Martín da muerte a Irene en el centro del escenario y al fondo, al borde de un balcón practicable en el que queda tendido medio cuerpo de la víctima. En este decorado nocturno (generalizado por su rentabilidad dramática desde *Don Álvaro o la fuerza del sino*[8]) el agente de la acción es, como suele en el teatro romántico, el personaje masculino; sin embargo, tras el crimen, Martín deambula por la escena describiendo un movimiento asociado a las heroínas, que sufren con pasividad las consecuencias de actos ajenos, y en el que se manifiesta su incapacidad de decisión y libre albedrío:

> MARTÍN, *entonces, avanza en actitud que el actor juzgue oportuna; luego vuelve hacia el balcón y se inclina sobre el cuerpo de* IRENE. (I, 6)

Este movimiento de avance-retroceso-caída, codificado desde principios de siglo para el ámbito femenino, caracteriza a Martín como un hombre débil pese a la aparente fortaleza que, según él, le confiere su apego incondicional a la verdad. En efecto, el lugar tradicional del héroe (la parte central del foro, perspectiva privilegiada desde cualquier punto de la sala) es aquí ocupado por Irene muerta, cuya huida a través del balcón practicable (la de don Álvaro al final del acto I, o la de don Juan en el desenlace de la primera parte) es remedada por esa artificiosa postura en que queda tendida tras morir asfixiada a manos de su amante. Quien vuelve al interior, quien

[8] Obsérvense las similitudes entre las acotaciones de ambos dramas: "El teatro representa una sala colgada de damasco con retratos de familia, escudos de armas y los adornos que se estilaban en el siglo pasado, pero todo deteriorado; y habrá dos balcones, uno cerrado y otro practicable por el que se verá un cielo puro, iluminado por la luna y algunas copas de árboles. Se pondrá en medio de la escena una mesa con tapete de damasco (...)" (*Don Álvaro o la fuerza del* sino, Acto I, esc. V); "Salón en una casa de campo antigua. Los muebles, vetustos, han sido de gran riqueza. La base del mobiliario es talla dorada, con forros de seda o de damasco; puede haber consolas, espejos, cuadros, bustos,, retratos al óleo, todo lo que ocurre a causar la impresión de un lujo pasado, conservado respetuosamente. Puerta al fondo. (...) Gran balcón. (...); una mesa pequeña que hasta puede ser un veladorcito, con servicio para dos personas (...)." (*Verdad*, I, 1)

permanece para consumar, viviendo, su castigo, es el hidalgo de Trava, que entrega su voluntad a Santiago. No es extraño, por tanto, que sea este el encargado de arrancar, violentamente incluso, a Martín de sus cavilaciones, en un movimiento teatral de inversión romántica que confiere al criado su auténtica dimensión heroica:

> *(*Santiago *forcejea con* Martín *y lo saca violentamente de la habitación. Al salir,* Santiago *cierra la puerta del fondo con llave.)*

Si la sombra del duque de Rivas planea, como acabamos de ver, sobre el planteamiento y la pertinencia dramáticos del decorado, rivasiana podría ser también –o romántica, cuando menos- la presentación de la prehistoria de los hechos mediante escenas motivadas de tipo costumbrista con finalidad informativa. Migalla y Juana en el acto II de *Verdad*, o el molinero Germán y la criada Manuela en el primero de *Cuesta abajo*, comunican al receptor, de forma argumentalmente justificada, datos necesarios para la correcta comprensión de la trama. Sin embargo, la inversión romántica a que venimos refiriéndonos es clara en el acto segundo de este último título. El pintoresquismo procede del modo en que se plantea la reunión social de que parte la acción. Diez personajes charlan, sugieren maledicencias, argumentan a favor y en contra de la vida en el campo y avanzan, premonitoriamente, el desenlace de varios conflictos (la pérdida de las joyas familiares de Castro Real y la huida de Gerarda). Este 'color local burgués' pone de relieve la superficialidad de las relaciones establecidas en el ámbito del salón, lo que, lejos de matizar la trascendencia de la acción posterior (como ocurría en el teatro romántico), resta credibilidad a las amistosas relaciones entre Ramírez y Gerarda, y convierte en patéticos los devaneos de Javier, el heredero de la casa.

Romántica o no, la poesía como género constituye otro de los ejes que vertebra la metaliterariedad del teatro de Pardo Bazán. Paula en *El vestido de boda* lamenta no ser poeta para expresar convenientemente la belleza y el significado que encierra el traje de novia de su hija: "Podría componerse un poema... algo fiambre, porque ahora no se lleva lo sentimental..., eso lo sabemos bien los que entendemos de modas (...)." El símil poético surge de nuevo en boca de Bernardo, que sintetiza su cambio de actitud con una afirmación elocuente: "Ya me tienen consigo los que hacen las cosas fáciles y pequeñas; ya mi salvaje poesía es adocenada rima vulgar" (III, 4). En *Las raíces*, por su parte, dice Aurelio de su hija Fifí que la criatura, enferma, "con sus sufrimientos, era la poesía dolorosa del hogar" (III, 1). Entre 1898, fecha

de estreno del monólogo, y 1909, datación probable del volumen dedicado al teatro de sus *Obras Completas*, cabe preguntarse cuál es la poesía de moda que no valora Madame Lacastagne y la vulgar del de Sálvora, así como la salvaje y la hogareña capaces de transmitir el hondo malestar físico y moral de los Alarcón, vertientes estas últimas que, frente a las primeras, parecen tener en mayor estima los personajes de los títulos mencionados.

La realidad de los textos demuestra, sin embargo, que la poesía connotada positivamente está abocada al fracaso, ya que Bernardo claudica de sus ideales y Josefina muere. Sin embargo, el matrimonio de la hija de la modista con un diputado "de tanto porvenir" (el poema fiambre) y el acomodo social de Sálvora (la rima vulgar) triunfan; ello significa que, en el fondo, la poesía vigente es la que se imbrica en lo que el fin de siglo considera "buen gusto", aun cuando se reconozcan sus limitaciones. Como ocurría con la cuestión social, la crítica de las posturas al margen del orden –estético, en este caso- establecido es una pose teatralmente productiva pero conceptualmente compatible con la vindicación final de un cierto inmovilismo vital que la postura de don Carmelo resume con sencillez:

> No te figures... Todos tenemos nuestras flaquezas... Yo he compuesto..., nada, unas tonterías, un poco de música... Pues el día que me alaban mis tocatas hasta duermo mejor. Ya sé que moriré oscurecido, que mis obras ahí quedarán, olvidadas, llenas de polvo..., a menos que las rebusquen para apropiárselas... Siquiera convertidas en zarzuelas correrán mundo.. (III, 3)

El humilde clérigo, que asume su mediocridad, vive feliz, mientras que el brillante Bernardo se consume inútilmente. Sólo cuando el estudiante acepta su papel en la sociedad en que vive y renuncia, entre otros asuntos, al amor de una mujer a la que no puede aspirar[9], sólo cuando Aurelio asume que el vínculo del dolor puede ligarle con más fuerza que el amoroso a su deber de esposo y padre, estos personajes serán felices, como don Carmelo, resignado a ver sus tocatas en partitura de zarzuela, o como Paula Castañar, que entierra su orgullo y finge ser quien no es para que su hija tenga una oportunidad en el gran mundo.

Si la mención de la poesía se liga a personajes del pueblo o de la burguesía, las referencias explícitas a las comedias de capa y espada lo hacen

[9] Indica Jacobo a su hermana: "(...) se trata de un hombre socialmente inferior a ti, sin oficio ni beneficio, sobrino de una criada; porque tú percibes el mal gusto, la inconveniencia de tales relaciones (...)." (II, 3)

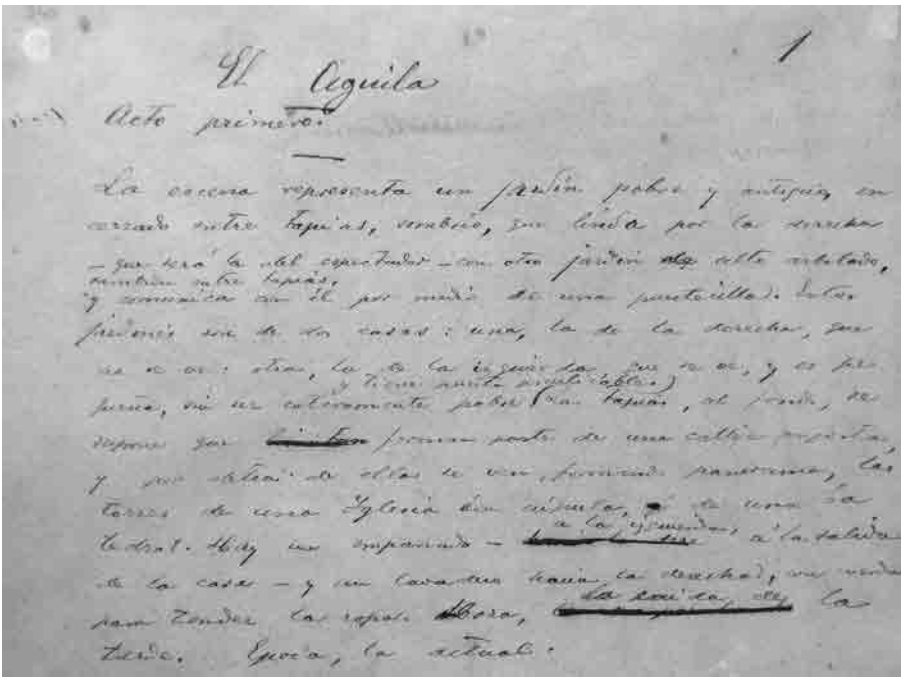
de la mano de la aristocracia, que se parapeta tras el escudo del honor ante los ataques continuos de que es objeto por parte de sus propios integrantes. Este es el caso de *Cuesta abajo*, donde se pone en escena la decadencia de una importante familia arruinada por la indolencia, la irresponsabilidad y ausencia de memoria histórica de sus miembros. Para aclarar el rancio abolengo de los Castro Real se apela (II, 1) a una autoridad literaria, Diego de San Pedro, cuyos *Planctos* son mencionados de forma explícita para dar cuenta de la antigüedad de la casa. Se reivindica, así, uno de los linajes tradicionales del medievo hispano[10], anterior a la crisis nobiliaria del siglo XIV, y que, por tanto, a partir de esa época, comenzaría su declive. El punto culminante de ese proceso de degradación tiene lugar en el presente de los hechos: ha pasado el tiempo de la vieja nobleza, portadora de los valores más elevados, sin que haya surgido ninguna otra alternativa válida a la misma, ya que la sociedad actual (la de principio del siglo XX) parece haber perdido -sugiere el drama- incluso la conciencia de su origen. De ahí que Gorito Cetina, portavoz de su generación, no muestre ningún interés por estos datos eruditos que aporta don Venancio; simplemente parece insensible, impermeable a las lecciones del pasado, y desvía la conversación hacia el tema que verdaderamente le preocupa, esto es, la caza.

En este contexto se entiende la imposible convivencia de los mundos que encarnan, respectivamente, la anciana condesa de Castro y su nieto Javier. Mientras la primera representa, incluso con su lenguaje, un pasado en que las disputas se dirimen en lances de honor, sus herederos, prosaicos y prácticos, expresan abiertamente su rechazo y burla de esos principios en que se asientan, por otra parte, sus privilegios. La declaración del primogénito es, en este sentido, inequívoca:

> La ofensa grave se olvida y se perdona. El bofetón lo mismo, digan lo que digan las comedias de capa y espada, no siempre se lava con sangre. (IV, 4)

Esta diversa e irreconciliable visión del mundo es, a su vez, observada desde fuera por La Colombe (IV, 6), la amante simultánea de Javier y del padre de este. Como si de una espectadora del teatro en el teatro se tratase, la cortesana, que carece de referentes de honor, llama "dueña respetable" a la condesa y "escena singular" al encuentro físico de todos estos personajes.

[10] Como ocurre, por otra parte, en su drama en verso *El Mariscal Pedro Pardo*, ambientada en otro momento de crisis para la nobleza tradicional: el s. XV y las guerras entre los partidarios de Juana e Isabel de Castilla.



1

El Águila

Acto primero.

La escena representa un jardín pobre y antiguo, cercado entre tapias, sombrío, que linda por la derecha — que será la del espectador — con otro jardín alto arbolado, también entre tapias, y comunica con él por medio de una puertecilla. Estos jardines son de dos casas: una, la de la derecha, que se ve; otra, la de la izquierda, que no se ve, y es del jardín, más que extremadamente pobre (sin tapias, al fondo, se repone por primer punto de una calle [illegible], y por encima de ellas se ven, formando panorama, las torres de una Iglesia [illegible], de una Catedral. Hay un emparrado — a la izquierda, á la salida de la casa — y un cavadero hacia la derecha, que van tender las ropas. Ahora, la tiende.

Época, la actual.

Manuscrito autógrafo da peza teatral "El Águila", de Emilia Pardo Bazán. ARAG.

El licencioso heredero de Castro y sus amigos viven en una sociedad de comedia en que no tiene cabida la abuela anciana y sus memorias de honor y grandeza. Del pasado que la matriarca encarna, sin embargo, provendrá la única vía de salvación material y espiritual para la familia: Javier morirá por las heridas recibidas en un duelo, su padre desaparece acuciado por las deudas...; la esperanza radica en el hijo de la plebeya, la segunda esposa del conde, que se coloca, eso sí, al amparo de la tradición en el solar gallego de los Castro:

> GERARDA: (...) Yo no me separaré de ti nunca... No soy de tu sangre pero soy de tu alma....
>
> CONDESA: (*Abrazándola*.) Hija mía..., la mejor sangre que hay aquí es la tuya... (IV, XI)[11]

Interesantes son también las abundantes referencias bíblicas que salpican de segundas lecturas las intervenciones de diferentes personajes. Paradójicamente, no son los que hacen gala de una vivencia espiritual más profunda (la Susana conversa de *El becerro de metal*, por ejemplo) quienes utilizan con mayor carga irónica el lenguaje de los Testamentos, sino, por el contrario, aquellos otros, casi siempre impíos, que encubren con palabras piadosas comportamientos tachados de reprobables. Este es el caso de Susana de Alarcón en *Las raíces*. Sobre ella pesa, a lo largo de la pieza, la sospecha de amores adúlteros –de los que incluso sería hija la benjamina, Fifí- con el responsable de la ruina económica de la familia. Enterado Aurelio de esta relación pide explicaciones a su esposa, que expone su sentido práctico de la vida mediante la desconsideración del concepto del honor, para lo que se sirve del símil tradicional del ídolo:

> ¿Concibes que por una quisquillosidad de punto de honra imaginario nos desgarremos el alma? ¡Valiente locura! ¡Nadie vendrá a indemnizarnos de lo que arrojemos al altar de un ídolo...! (II, 5)

Ese falso dios del que –afirma Susana- deben huir, resulta, en realidad, el motor de su existencia, llámese Casarrobles, ambición u orgullo. De este

[11] Albrit, en *El abuelo*, define así el nuevo orden en el que, a diferencia de la Condesa de Castro Real, no encuentra acomodo vital: "Y para la hortaliza social, para este mundo de ahora, nacido sobre acarreos, la mejor sustancia es la ignominia, la impureza y mezcolanza de sangres nobles y sangres viles..." (Ed. de C. E. Hernández Cabrera 1993: 688).

modo, el valor de la referencia bíblica en la obra resulta justamente el inverso del que proponen los textos sagrados; su empleo caracteriza a la protagonista como una mujer falaz y astuta que sabe engañar con el lenguaje a un marido poco ducho en retórica[12], lo que contribuye a disipar las dudas en torno a su adulterio de un modo más vehemente, incluso, que el testimonio de Sofía.

Como ya hemos tenido ocasión de mencionar, hay una segunda Susana en el teatro de Pardo Bazán, la de Leyva, bien diferente de la de Alarcón. La coincidencia onomástica no es casual. Ambas remiten a la doble faz del personaje interpolado en el Libro de Daniel, procedente de una narración apócrifa[13]. La *casta Susana* es, por una parte, la mujer acusada de fornicación que finalmente se salva, como la protagonista de *Las raíces*, y por otra el símbolo del alma recuperada, como resultará serlo la judía a quien Pedro, nuevo Daniel, libra del acoso a que es sometida por los suyos en *El becerro de metal*. Ambas compartan algunos patrones de lenguaje, hasta el punto de que Susana de Leyva parece expresar, en voz alta, las posibles reconvenciones que el comportamiento de su homónima pudiesen suscitar en el receptor; así, a propósito de su propia experiencia personal, la hebrea expresa conclusiones que muy bien cabría aplicar al devenir de la anterior:

> Eso era descreimiento, escepticismo... Ellos y vosotros, idólatras del mismo ídolo, del becerro de fundición. (II, 9)
>
> (...) en nuestra familia no se daba culto al Señor, sino al Becerro de fundición, al Baal... A él vivíamos sometidos, a él le echábamos incienso; delante de él bailábamos... (III, 5)

Que Susana de Leyva es la antítesis perfecta de la de Alarcón se pone de relieve a través, precisamente, del diferente empleo que ambas hacen de los motivos bíblicos de sus respectivas tradiciones. La mujer de Aurelio los utiliza para justificar, con hipocresía, la necesidad de mantener la cohesión familiar a cualquier precio. La hija de Simón, por el contrario, descubre en la rígida argumentación religiosa del Gran Rabino las razones que amparan la mezquindad de sus hermanos y a partir de ahí se transforma en una mujer valiente que desea desasirse de sus orígenes para buscar la auténtica verdad, despojada del boato social y de la respetabilidad que la protagonista de *Las*

[12] "¡Oh, Susana! No me hables tan de cerca; siéntate ahí; discurramos tranquilamente" (II, 5) afirma Aurelio, incapaz de seguir con lucidez el elocuente discurso de su mujer.

[13] "Honestidad de Susana" es uno de los tres relatos griegos que completan el *Libro de Daniel*, en *Profetas* (Daniel, 13, 1).

*raíces* deseaba mantener incluso a costa de sus auténticos sentimientos; como señala en una de sus conversaciones con Benjamín, "Me importa lo íntimo; lo social muy poco" (II, 9).

La crítica social es, pues, otro de los fines de las evocaciones bíblicas, al igual que los demás casos de intertextualidad a que nos hemos referido. De hecho, los Leyvas varones acuden, de forma muy significativa, a motivos del Nuevo Testamento cuando intentan conseguir algún beneficio personal; la religión que denigran (la cristiana) les brinda, de este modo, un vehículo de expresión verbal de su propia mezquindad que les descalifica como personas y como practicantes del judaísmo. Así, cuando Simón se siente perjudicado por las apreciaciones de su hermano y superior religioso señala: "Mi hermano, mi propio hermano viene a echarme hiel y ajenjo en la bebida" (II, 12); para defenderse de sus hijos acude al libro de la Sabiduría, común a la tradición judeo-cristiana, pero también a la parábola del hijo pródigo, de mayor pertinencia para el cristianismo: "y el primero que se atreva a desmandarse delante de mí, a fe de Simón que lo arrojo avergonzado de mi hogar, peor que al prójimo" (III, 4).

Frente a estas conductas impropias entre padres e hijos, Susana propugna, de palabra y de obra, un nuevo modelo más sincero y, sobre todo, libre de ataduras ancestrales que lastran los comportamientos personales: "Reniego de ese oro que quieres mezclar con mi sangre. Pobreza, libertad..., ahí tienes lo que reclamo" (III, 5). Si bien en el ámbito social los obsoletos patrones heredados del Antiguo Régimen no encuentran (parece concluirse del teatro pardobazaniano) una vía adecuada de sustitución que conjugue la modernidad con los valores tradicionales, en el religioso sí es posible el avance sin ruptura, tal y como expone Susana a su tío Ismael al final de la obra, entroncando –de nuevo y no de modo casual- con el sentido último de *Las raíces*:

> ¿Crees que lo arraigado aquí, el árbol de la fe antigua, que parecía que lo llenaba todo, puede ir perdiendo hoy una raíz..., mañana dos... y eso sin que lo notemos casi..., y que en el sitio de las raíces viejas puedan brotar otras... diferentes..., frescas, más profundas? ¿Que podemos notar que aquello de antes era mezquino, frío, ruin..., y lo de hoy es... muy ardoroso..., muy completo..., en fin, mejor? (III, 5)

Las razón última de este cambio en Susana de Leyva es su amor por Pedro, que la libera de su familia y de lo que esta, simbólica y teatralmente, representa. Es en el tratamiento de la temática amorosa donde surgen, precisamente, nuevos ecos literarios, algunos de ellos procedentes, de modo

general, de la tradición occidental, como los que relacionan el amor con una enfermedad y al amante con una suma de padecimientos sin cuento. Este es el punto de partida de *Verdad*. La calentura y la fiebre provocada por la pasión amorosa serían el origen de la obnubilación y el delirio de Martín, sólo así capaz de asesinar a la mujer que ama[14]. Esta misma ceguera ("¡Se mata... porque se quiere!" (IV, 1), afirma el protagonista) nubla también el sentido de quien no se sabe correspondido. Anita, la esposa de Traba que siente celos –bien fundados- del recuerdo de su hermana, llega a exclamar: "La prueba de que no me quieres es que a mí..., a mí... no me matarías" (*Idem*).

En otros casos, la evocación remite a títulos concretos a través de menciones explícitas. Irene, también en *Verdad*, expone su concepción del amor como una pasión, como un frenesí pasajero que es preciso apurar sin hacer de él cuestionamientos profundos, un sueño efímero de raigambre shakespeariana evidente en ese ruego de la mujer a su amante: "Vamos, no me acibares esta corta noche de verano, Martín..." (I, 6)[15].

Si este amor pasajero está condenado al fracaso, tampoco el racional acercamiento de dos seres con intereses comunes se postula como fórmula viable para el sentimiento cuando entre ambos media la sombra de un tercero. Los ecos de *Tristán e Iseo* dignifican la pasión irrefrenable que Martín siente, aún después de muerta, por la hermana de su mujer, al tiempo que justifican su indiferencia por Ana: "¡Ella estaba entre nosotros, como una espada desnuda, y yo lo mismo que ella..., muerto para ti...!" (IV, 7). Martín, el personaje más débil de la obra, lo es quizá porque continuamente busca justificar sus actos a través de conductas librescas y vacías de contenido en su tiempo, que no le permiten entender las circunstancias de su existencia y su medio. Su lenguaje es diferente al de sus criados (Santiago) o al de sus mujeres (Irene, Ana), de ahí el carácter huraño del que hace gala y su aproximación emocional a Sangre Negra, un ser, como él, asocial. No es extraño, por tanto, que su búsqueda desesperada de la verdad, lejos de hacerle libre, le encadene cada vez más a sus remordimientos. Lógico es, en definitiva, que la única salida viable de su atolladero vital sea la muerte.

[14] La calentura, sin embargo, había originado ya consecuencias menos amargas en *Insolación*, en 1889. Para todo ello, *vid*. M. Mayoral 1989.

[15] En su demoledora reseña del estreno, F. Fernández de Villegas, "Zeda", anota ciertas concomitancias argumentales de esta pieza con *Crimen y Castigo* y, sobre todo, con *Otelo*. Sin embargo, a propósito de Martín, afirma: "Todo el genio de Shakespeare no basta para hacernos verosímil y humano tan absurdo personaje" ("En el Español: *Verdad*, drama en cuatro actos", *La Época*, 10 enero, 1906). *Vid*. Á. Abuín 1998.

Tres hitos de la literatura hispana dejan también su huella en el lenguaje y los comportamientos de algunos personajes: el *Quijote*, *La Celestina* y *La Regenta*. Los ecos cervantinos penetran en el teatro de Pardo Bazán, paradójicamente, de la mano de los Leyvas, poco amigos de la lectura y nada versados en cuestiones literarias. Benjamín se refiere a los "dos rocinantes" en que, según él, se cifra el lujo en una ciudad pobre como Madrid, y sueña con el triunfo social en esa capital "cuando entremos en campaña" (I, 2). En ese mismo contexto, Susana expone los valores alternativos en que se reafirma, alejados todos ellos del materialismo y de la adoración por el oro de que alardean su padre y hermanos. El quijotismo de la muchacha es subrayado por Simón, que no duda en calificar sus ideas de "Máximas romancescas que he oído varias veces" (*ídem*).

La literatura de sotanas, tan significativa en el realismo narrativo, tiene en *Juventud* una inesperada secuela teatral. Ambientada en una ciudad norteña y de innegable impronta eclesiástica (Santiago de Compostela, según los indicios textuales[16]), en esta nueva Vetusta Bernardo es la antítesis finisecular del Magistral y de Fermín de Pas: rehuye el afán de poder social y el donjuanismo que guían los pasos de sus predecesores, se muestra absolutamente desligado e independiente de las fuerzas vivas del lugar (iglesia y universidad) y anhela un orden nuevo que no llega a perfilar completamente, si bien descubrimos en él ciertas dosis de despotismo especialmente significativas en el trato que brinda a Socorro[17]. A su lado, Inés reproduce en el texto la vertiente más libre de Ana Ozores. La de Montemor, que ha intentado hacer olvidar su pasado de desmoronamiento social participando activamente en la vida religiosa del lugar, es rechazada finalmente por las beatas, que ven en sus relaciones con Bernardo un atentado contra la moral pública. Sin embargo, a diferencia de la Regenta, Inés se libera de los escrúpulos de su tiempo y disfruta abiertamente de su amor al margen de cualquier convención social. Reconvenida por su hermano, representante de los valores tradicionales, y abandonada finalmente por su amante, vuelve sola a su jardín. Una heroína romántica, incluso una romántica empedernida como Ana Ozores, se hubiera

[16] Las menciones de "las torres de la catedral" (I, 1) son constantes; a propósito de don Carmelo dice misia Fidela refiriéndose al Pórtico de la Gloria: "Es usted como los profetas bobos, Dios me perdone, del pórtico de la Catedral" (*ídem.*). Ella misma aludirá, más adelante, al Monasterio de Santa María la Real de Conxo ("los bienaventurados deben estar en los altares y los locos en ese asilo que el señor arzobispo fundó para ellos", I, 2), efectivamente fundado por el arzobispo Gelmírez en el siglo XII..

[17] Sirva como muestra un solo ejemplo: "BERNARDO: (...) A ti, Socorro, te hablo sin reparo, porque tú... no eres nadie. (...) Hablarte a ti es como hablar solo. (...) No sé si me entenderás... SOCORRO: Tú me has dicho que era mejor no entender." (I, 5)

desmayado. A la protagonista femenina del fin de siglo se le exige, como a Irene (*Juventud*), Paula Castañar (*El vestido de boda*), Susana y Sofía (*Las raíces*), Anita (*Verdad*), Gerarda y la Condesa (*Cuesta abajo*), Ña Bárbara (*La suerte*) seguir viviendo con su culpa, su pena o sus remordimientos. Sólo Susana de Leyva, cuyo conflicto no es tanto social como espiritual, encuentra el camino de la felicidad y lo sigue[18].

Pero no son los vetustenses los únicos ecos literarios evidentes en *Juventud*. También *La Celestina* connota los espacios y las actuaciones de los protagonistas. Que Bernardo resulte, como Calisto, un amante imprudente y temerario, desafecto de los usos amatorios de su tiempo, o que Inés aparezca caracterizada como un personaje iconoclasta y libre, al igual que Melibea, son simples coincidencias argumentales, pero no así el valor simbólico del huerto de Montemor. Según palabras del de Traba,

> Esta tapia es la imagen de mi destino. Para llegar hasta lo que ansío tengo que salvar algo muy alto; tengo que volar... ¡Si pudiese pisar ese jardín, tocar esos árboles que le dan sombra! Inés...; es imposible que no me conozca. En la Catedral mi mirada encontró mil veces la suya... y la suya no siempre se desvió... (I, 6)[19]

Si bien los ámbitos espaciales del desarrollo de la pasión amatoria son los que la literatura occidental ha prefijado como tradicionales, el *modus* de los protagonistas dista mucho del convencionalismo que, contrapuntísticamente, determinan esas coordenadas[20]. De esta forma, la evocación del título de Rojas avanza premonitoriamente el desenlace de los hechos: la imposibilidad del amor, la muerte emocional de Inés y la moral de Bernardo, que claudica finalmente de todos sus empeños juveniles.

Menos definidos y pertinentes, pero igualmente rastreables, son los ecos de la propia doña Emilia en su teatro. De todos es conocida su afición a la literatura de viajes, propia y ajena, fruto en el primero de los casos

[18] Las mujeres son, en cualquier caso, los personajes fuertes y mejor definidos de todas estas piezas. A juicio de D. Thion Soriano-Molla (2003: 130): "Doña Emilia utilise le théâtre comme stratégie et outil au service de la cause féminine en Espagne." Susana de Leyva, de entre todas ellas, es la que mejor encarna el modelo ibseniano reivindicado por Pardo Bazán en "Del teatro extranjero y español" (*La Nación*, 1913; reproducido en C. de Coster (1994: 162-167).

[19] A juicio de la crítica, el tema novelesco del caballero que salta los muros de un jardín y halla en él a una dama de la que se enamora se documenta con frecuencia a partir del siglo XII y posee cierto simbolismo erótico. *Vid.* F. J. Lobera y G. Serés, eds. (2000: 25)

[20] "Doña Emilia fait usage des clichés et des archetypes dominants pour mieux les détruire, de même qu' elle crée des multi-perspectives masculins qui rendent parfaitement compte de la situation de la femme et des mentalités en Espagne au tournant de siècle" (D. Thion Soriano-Molla 2003: 141).

de experiencias reales que marcaron su carácter[21]. El viaje iniciático es, asimismo, un motivo pertinente en *La suerte* (determina la muerte de Payo), *El Becerro de metal* (cambia el rumbo vital de Susana) y *Cuesta abajo* (la vuelta al solar patrio es la única esperanza para la supervivencia del linaje). Asimismo, las ideas que sobre la aldea (Castro Real) y el pueblo (Santiago) escuchamos a Jacobo en *Juventud* evocan las del señor De La Lage en *Los pazos de Ulloa*:

> Ya sabe usted lo que sucede: se mete uno en la aldea; se embelesa con la familia; empieza uno a cuidar los cuatro ferrados de tierra que posee; se desacostumbra de venir al pueblo... y el día en que se ve precisado, un sacrificio. (II, 1)[22]

Además de todo ello, las inevitables evocaciones galdosianas que surgen del personaje de la Nela o Neliña, la criada fiel, en *Cuesta abajo*[23], completan el panorama metaliterario del teatro de Pardo Bazán.

Como podemos ver, al margen del éxito o fracaso de las piezas publicadas por doña Emilia, la consideración de las mismas pasa por un pertinente estudio de sus cualidades literarias del que se desprende la –por otra parte lógica- imbricación de su dramaturgia en la red de influencias, estéticas, motivos y temas recurrentes que dan entidad al resto de su producción literaria. Al margen de los modelos románticos, empleados con valor contapuntístico de resultado, generalmente, irónico, y de algunos ecos shakespearianos más argumentales que teatrales, cabe destacar la práctica ausencia de referentes dramáticos en unas piezas cuya intertextualidad se manifiesta de forma evidente, como hemos visto. Los referentes explícitos en el teatro de Pardo Bazán, mayoritariamente procedentes de la narrativa, no desmienten, pues, los intereses prioritarios de su autora ni el lugar de privilegio que este último género le ha valido en el ámbito de las letras hispanas[24].

[21] A propósito de la literatura de viajes pardobazaniana, *vid*. A. M. Freire 1999 y J. M. González Herrán 2000.

[22] "Encontrará usted a mi sobrino bastante adocenado... La aldea, cuando se cría uno en ella y no se sale de ella jamás, envilece, empobrece y embrutece." (*Los pazos de Ulloa*, ed. de E. Penas Varela 2000.)

[23] Relacionada, a su vez, con *El abuelo* (D. Thion Soriano-Molla 2003) y con *Mariucha* (M. E. Bieder 1989, vol. II).

[24] Pese a representar cuatro de sus obras en los mejores teatros, con importantes compañías y de la mano de las más reconocidas actrices de la época, los estrenos no fueron un éxito. En un momento de renovación teatral, la fórmula apenas esbozada por doña Emilia fracasa. El peso de su labor como narradora no debe entenderse, sin embargo, como un condicionante negativo de su actividad dramática; antes bien, le permite considerar críticamente la necesidad de buscar géneros híbridos que, tal y como postulaba Zola, acercasen el teatro a la novela. *Vid*. M. L. Bretz (1984: 43-45).

## Bibliografía

Abuín, Á. (1998): "La culpa busca la pena: el héroe melodramático en *Verdad*, de Emilia Pardo Bazán", *Theatralia*, II, pp. 59-76.

Bieder, M. E (1989): "El teatro de Benito Pérez Galdós y Emilia Pardo Bazán. Estructura y visión dramática en *Mariucha* y *Cuesta abajo*", *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. II, pp. 17-24.

Bretz, M. L. (1984): "The theatre of Emilia Pardo Bazán and Concha Espina", *Estreno*, X, pp. 43-45.

De Coster, C., ed. (1994): *Crónicas de La Nación de Buenos Aires*, Madrid, Pliegos.

Faus, P. (2003): "Las tentativas teatrales de la Pardo Bazán", en *Emilia Pardo Bazán. Su época, su vida, su obra*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, vol. II, pp. 281-315.

Freire, A. M. (1999): "Los libros de viajes de Emilia Pardo Bazán: el hallazgo del género en la crónica periodística", en S. García Castañeda, ed., *Actas del Simposio Internacional de Literatura de Viajes. El Viejo Mundo y el Nuevo Mundo*, Madrid, Castalia, pp. 203-212.

García Castañeda, S. (1997): "El teatro de Emilia Pardo Bazán: estado de la cuestión", en J. M. González Herrán, ed., *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán in memoriam Maurice Hemingway*, Santiago, Universidad de Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago, pp 113-145.

González Herrán, J. M. (2000): "Andanzas e visións de dona Emilia (A Literatura de viaxes de Pardo Bazán)", *Revista Galega de Ensino*, 27, pp. 37-62.

González Herrán, J. M. (2000): "Una romántica rezagada: la poesía juvenil inédita de Emilia Pardo Bazán (1865-1875)", *Romanticismo 7. La poesía romántica. Actas del VII Congreso. Centro Internacional de Estudios sobre Romanticismo Hispánico-Istituto Italino per gli Studi Filosofici*, Bologna, Il Capitello del Sole, pp. 107-124.

Hernández Cabrera, C. E., ed. (1993): B. Pérez Galdós, *El abuelo*, Las Palmas, Cabildo Insular de Gran Canaria.

Lobera F. J. y G. Serés, eds. (2000): F. de Rojas, *La Celestina*, Barcelona, Crítica, 2000.

Mayoral, M. (1989): "De *Insolación* a *Dulce dueño*: notas sobre el erotismo en la obra de Emilia Pardo Bazán", *Eros literario*, Madrid, Universidad Complutense, pp 127-136.

Patiño Eirín, C. (1995): "Algunos poemas inéditos de Emilia Pardo Bazán. Nota y edición", *El Extramundi y Papeles de Iria Flavia*, 3, pp. 71-92.

Patiño Eirín, C. (1999): "La experiencia de la frustración en el teatro: *Un drama*, inédito textual y teatral de Pardo Bazán", *Siglo Diecinueve (Literatura Hispánica)*, 5, pp. 93-116.

Penas Varela, E., ed. (2000): E. Pardo Bazán, *Los pazos de Ulloa*, Barcelona, Crítica, 2000.

Ribao Pereira, M. (2005): "Documentos para el estudio del teatro de Emilia Pardo Bazán", en J. M. González Herrán, C. Patiño Eirín y E. Penas Varela, eds., *E. Pardo Bazán: estado de la cuestión*, A Coruña, Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, Fundación Caixagalicia, pp. 113-134.

Rosendo Fernández, M. S. (1997): '*Himnos y sueños', libro de poesías inéditas de E. P. Bazán. Edición, estudio y notas*, Memoria de Licenciatura, Facultad de Filología de la Universidad de Santiago de Compostela.

Thion Soriano-Molla, D. (2002): "Las mujeres en el teatro de Emilia Pardo Bazán", en R. de la Fuente y K. M. Sibbald, eds., *Las representaciones de la mujer en la cultura hispánica*, Valladolid, Universitas Castellae, pp. 375-396.

Thion Soriano-Molla, D. (2003): "Et elle leur donna la voix: paroles de femmes dans les commédies drammatiques d'Emilia Pardo Bazán", *Paroles de femmes*, Nantes, Université de Nantes, pp. 129-141.