Javier López Quintáns
Emilia Pardo Bazán y la vida en la calle
(o cómo nace, y se hace, un paradigma descriptivo)
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. XCVII-2, 2021, 173-209

EMILIA PARDO BAZÁN Y LA VIDA EN LA CALLE (O CÓMO NACE, Y SE HACE, UN PARADIGMA DESCRIPTIVO)

Varios cuadros bajo un mismo pincel: el *hermejazo platero de las cumbres* arde en el lienzo de las calles de Madrid; una imagen en varios tiempos, la de los veranos madrileños (de calles despobladas). En otra acuarela, un eco *argentino*: ¿en 1888?, ¿en 1890?, ¿en 1895? Atisbando en el ejemplo de esta gama, la construcción del discurso periodístico y ensayístico en Pardo Bazán se ensarta en técnicas de observación de la realidad en las que se convierte en testigo de una serie de acontecimientos que caracterizan a la sociedad de su época, festejos, manifestaciones y todo tipo de eventos sociales. Más allá de las bases históricas y del contexto que originan parte de tales manifestaciones, nos interesa en este trabajo comprobar cómo la autora sigue una escala de procedimientos descriptivos, una serie de técnicas con la huella del verismo descriptivo de las herramientas realistas, del tipismo y algunos estereotipos cercanos al costumbrismo, o procedimientos de impronta romántica. Avanzaremos a través de distintos ejemplos en los que se ponen en valor los métodos de construcción del discurso en la presentación de grupos humanos,

con un marco concreto que acota la base temática, el de ambientes lúdicos y festivos en circunstancias de concentración social o de protesta pública con el trasfondo de la calle como constante.

Algunas fuentes

Es posible definir, a mi juicio, varios elementos esenciales de un tipo de paradigma descriptivo en Pardo Bazán. La construcción de las secuencias descriptivas en este modelo muestra la preferencia, a lo largo del tiempo, por mecanismos de perspectivización, en los que sobresale el uso de figuras como la metonimia, la metáfora o el símil, apoyados no pocas veces en fórmulas tópico-eruditas de inclusión de fuentes intertextuales, más o menos explícitas. Me ocupo en este trabajo, a partir de fragmentos escogidos entre 1873 y 1921, de la documentación de rasgos de una técnica de estilo que se forjan en el taller escritural de la autora, desde los textos más tempranos hasta el final de su vida. La variedad de tipos, figuras y contextos que su obra refleja requieren necesariamente un cribado que no solamente acote el objeto de análisis, sino que también demuestre que en la presentación de ese elemento actancial se mantienen fructíferamente los recursos señalados: me ocupo, en concreto, de la presentación de masas humanas, sean la «multitud», el «gentío», las «gentes»..., grupos en contextos de ocio, en la vida en la calle (peatones, mendigos, obreros...).

Quiero recoger, específicamente, la construcción del estilo periodístico en la observación de la realidad circundante, basado en el verismo y la documentación, pero desde un especial uso de la retórica expositiva, pues aprovecha procedimientos de un estilo literario basado en el ornato con tropos y figuras, en la construcción de un *pincel* compositivo. A lo largo de los años recurre a procedimientos peculiares (lingüísticos y de *elocutio*) en la observación de la realidad.

¿Qué rasgos definen ese paradigma descriptivo, y cuáles aprovecha? De la forma en la que doña Emilia concibe el cuadro descriptivo, y puesto en parangón con los ejemplos que conforman su estilo expositivo (determinado en numerosos textos no ficticios del arco temporal mencionado), se pueden extraer ricas

conclusiones. En este sentido, considero de relevancia retomar alguna de sus palabras sobre qué caracteriza a las técnicas descriptivas, y qué advierte de ponderable (y aprovechable) de las mismas.

Primero, se halla la capacidad de la literatura para superponerse a lo literal y alcanzar elevadas cotas de valores implicados y de evocación sensorial. En un muy interesante pasaje de *La literatura francesa moderna. El Naturalismo* (1911c, 62), la figura de Flaubert se convierte en un ejemplo paradigmático de lo que llama «la fuerza plástica de las palabras y la sugestión de lo verbal», con la muestra singular de *Madame Bovary,* demostrada una habilidad única hacia la descripción; años antes consideraba que no comete «aunque describe mucho, el pecado de pintar por pintar» (*La cuestión palpitante,* 1883, 90). Dicha metáfora, cual se verá en estas páginas, no es inusual, sino por el contrario representa el creador literario en los ojos de doña Emilia un hábil ejecutor de un lienzo, en trazos que igualan la capacidad de evocación de las letras a las artes figurativas. Los efectos plásticos, la evocación cromática, la riqueza adjetival..., son elementos que marcan la huella de Flaubert en las descripciones pardobazanianas. Es la habilidad en conferir la «pintura de costumbres», como señala, en relación con los hábitos provincianos, en *Por la Europa católica* (1902, 123)[1]. No solo parece ser, a mi juicio, un modelo la obra de Flaubert, en cuanto a la consolidación de este estilo compositivo. Igualmente parece nutrirse doña Emilia de otros, con la fuerza descriptiva de Chateaubriand o de Saint-Pierre (una lectura instructiva es lo que dice en *La literatura francesa moderna. El Romanticismo,* 1911a, 32-33, 50).

Segundo, otro principio del paradigma es la hábil simbiosis entre el ritmo narrativo y las fórmulas descriptivas. Cabe decir que puede ser virtud en un modelo narrativo de documentación de la realidad; un autor, Zola, roza el alcance del equilibrio entre los

[1] No voy a tratar en este trabajo, como dije, la obra de ficción pardobazaniana. Son diversos los trabajos que han tratado la importancia de otras artes en la construcción de sus universos narrativos, en general, y de las técnicas descriptivas, en particular, como Stanton (1970, 190 y ss.) para *Los Pazos de Ulloa,* Jongh-Rossel (1994) en *La sirena negra*; Latorre (1993, 1997, 1998, 2002); etc.

elementos narrativos y los procedimientos descriptivos, como ocurre en casos como en *L'Assommoir* o *Germinal,* según dice en *La literatura francesa moderna. El Naturalismo* (1911c, 106, 111) doña Emilia, siendo tal precisión difícilmente imitable por sus seguidores (*La cuestión palpitante,* 1883, 142-143). Se puede identificar en la obra literaria de doña Emilia y en la construcción de su técnica narrativa, pero por igual en las crónicas y ensayos, la permeabilidad de un estilo de ornato retórico (alegorizador, figurativo) con la reproducción de imágenes de la realidad, elementos por otra parte frecuentes como fuente de inspiración de su producción literaria, en la que la observación documental realista objetivizante y, mitigado, al modo zolesco que señalaba, puede convivir con la perspectivización subjetiva de la alegoría a la zaga de Balzac (el Balzac, por ejemplo, que describe, en su minuciosidad y capacidad evocadora de la técnica descriptiva, que aprecia, pongamos por caso, en *La literatura francesa moderna. La Transición*, 1911b: 138-139; como cuando deshilacha esos «párrafos de una belleza de realidad que sobrecoge; frescos y retratos que parecen de Goya», *ibidem.,* 143).

Tercero, como se anunció, el vínculo estrecho de la literatura con otras artes, primordialmente la pintura. Son numerosos los pasajes pardobazanianos (y hablo en este trabajo de su obra no ficticia) en los que compara la presentación de una escena de la realidad con un lienzo, con un cuadro, con una obra pictórica, y resalta la posesión por parte del creador literario o del cronista de un pincel entre sus manos. En la conformación del mismo pincel descriptivo de doña Emilia veo oportuno detenerme en los elementos lingüísticos de carácter cromático, en la riqueza con la vocación sensorial, en el juego con la alegoría en asociaciones de sentido o isotopías, en recursos de figuración como la metonimia o como el símil. Fácilmente se puede comprobar en su prosa literaria a lo largo del tiempo; pero mi intención es ahora el repaso de cómo podemos igualmente traspasarlo a la construcción de un estilo cronístico, el de la observación y la descripción de la realidad (su realidad) circundante. Las fuentes literarias de las que se nutre doña Emilia en la conformación de un estilo expositivo se vuelcan en su retórica periodística. De entre todas ellas, Edmundo de Goncourt

parece ser modelo en esa búsqueda de la evocación cromática y de la mímesis con figuraciones plásticas aprendidas de otras artes. En el prólogo que elabora doña Emilia en su edición (y traducción) de *Los hermanos Zemganno*, de 1891, aparecen no pocas (e instructivas) apreciaciones de hermenéutica literaria. ¿Qué aporta el creador francés al paradigma descriptivo? De Goncourt juzgo pertinente la anotación de cómo en tal estudio preliminar se pondera la «intensidad» con la que «vibra la sensación artística», y asimismo «la acción indeleble que sobre él ejercieron los procedimientos de otra arte, de la pintura», y la imitación del «color, el olor, el sonido, la fugitiva forma y la línea ideal», del que es capaz de lograr la «evocación a la inmensa mayoría de los acuarelistas y pintores».

Un cronista veraz debe sujetar con fuerza el pincel descriptivo, con el que componga una reproducción fiable de su objeto de observación y estudio. Propongo otro pasaje revelador, de pocos años después, en este caso tomado de *Por la España pintoresca* (1895). Nos dice la autora cómo recoger su pincel de cronista ante la mirada contextual:

> Para describir la capilla de los Benaventes, yo necesitaría un esfuerzo de estilo parecido al que realizó su propio decorador. Convendría amontonar una profusión de tropos, imágenes, transposiciones, prosopopeyas, metáforas, y bordar, pintar, rizar y recamar el idioma. Y aun así, imitando á Flaubert, que en *Salambona* quería hacer «algo color de púrpura», haciendo párrafos que fuesen cresterías y follajes, no lograría dar idea de aquel desate de fantasía lujosa, oriental y nimiamente simbólica.

Otro modelo digno de interés, en la conformación del estilo descriptivo que expongo en las siguientes líneas, es Barbey d'Aurevilly. Me parece oportuno recordar lo que de él dice la autora en *La literatura francesa moderna. El Naturalismo* (1911c, 206): «la intrepidez de la palabra», la permeable comunicación entre la literatura y el arte, y en concreto la pintura, de lo que da sobrada muestra doña Emilia en su obra de ficción, que en estas líneas dejo

al margen[2]; pero también en la no ficticia. Afirma de él que sus «descripciones son pinturas de Brueguel». No en pocas ocasiones parecemos asistir en las crónicas de doña Emilia a la composición de un cuadro, en el que los colores matizados y la combinación de evocaciones sensoriales configuran la presentación de un conjunto de reminiscencias pictóricas. En *Cuarenta días en la Exposición* (1901, 204), leemos: «La confusión de los medios artísticos; la intrusión de un arte en otro—la pintura escultural, la literatura colorista, la música descriptiva, la escultura pictórica—, rasgo peculiar de nuestro siglo, que ha roto todas las fronteras», para más adelante confirmar: «Además de la reacción colorista, otras direcciones me interesan: el intelectualismo, la pintura cerebral, la literaria, la musical ó sugestiva y la que no sé si llame de historia, pero que revela un sentimiento profundo de lo pasado y lo hace revivir» (*ibidem.,* 262).

Cuarto, es el proceso de delimitación de las técnicas descriptivas, en combinación con una tarea de recolecta (y expresión) documental, una labor de acopio de «*documentos humanos* comparable a los rimeros de cuadernos de bolsillo que a la muerte de un pintor representan todos los apuntes que esbozó en su vida», en la procura de la «verdadera humanidad, con firme aplomo planteada» (Pardo Bazán, 1999). Quiero demostrar que ciertos procedimientos que empapan su obra literaria conforman un estilo que permanece en su obra de no ficción, entre lo que se incluye este gusto por el color y por la imitación figurativa de la vida, desde la documentación de la observadora nata que se enlaza con la perspectivización subjetiva de recursos lingüísticos y retóricos tomados de un eclecticismo en la asimilación de modelos literarios: los Goncourt, Zola, Flaubert, entre otros.

No es ajena tampoco doña Emilia a procedimientos como el de la amplificación (en paráfrasis, en digresión, en expolición o

[2] Podemos recordar el trabajo de Borda Crespo (1995) sobre *La Quimera, La sirena negra* o *Dulce dueño*. Veo de interés rememorar la inclinación del estilo pardobazaniano al eclecticismo compositivo, «un eclecticismo de compromiso» (González Herrán, 1988, 506), a la oscilación estética entre modelos estéticos como el costumbrista, el romántico, el realista o el naturalista, como señala Sotelo (1998) para el caso de *Pascual López* (1879), *Un viaje de novios* (1881) y *El Cisne de Vilamorta* (1885).

en epifonema). Comenta su uso, precisamente, en figuras tan insignes como Rousseau (*La cuestión palpitante,* 1883, 141), Víctor Hugo (*La literatura francesa moderna. El Naturalismo,* 1911c, 160, 241), Nisard (*La literatura francesa moderna. El Romanticismo,* 1911a, 167, 319) o Jorge Sand (*La literatura francesa moderna. La Transición,* 1911b, 166-167), viendo un recurso que llevado al exceso puede significar defecto de ampulosidad, o peligroso laberinto de oscuro discurso. Mas la amplificación puede ser cauce del matiz descriptivo, de la configuración de los detalles de la composición del «cuadro», a veces en detalles que pueden parecer nimios, como el eco de una moneda cayendo en una bolsa, o el rastro fugaz de un beso sobre una mejilla. Lo veremos. No se trata en todo caso de declarar una filiación exacta de un procedimiento retórico, aunque a veces sea posible, sino más bien de la conformación de un estilo descriptivo, vástago de un espíritu ecléctico que absorbe ricas y variadas lecturas que ha tomado, e interpretado, en el eco de sólidos procedimientos descriptivos: la parataxis enumerativa, la alegoría ornamental, el recurso al ejemplo tópico-erudito. No puedo dejar de pensar en lo que afirma en la página 253 de *La literatura francesa moderna. El Naturalismo* (1911c), cuando a propósito de Gautier señala que «los versos al cincel, lo lapidario, la descripción que vence a la pintura y la escultura y al grabado y a la talla» proceden de él; y de él también podemos advertir la herencia en la construcción del cincelado personal de la descripción pardobazaniana. Como predica Bourget, y aplica doña Emilia (y me parece ilustrativo más allá de su juicio hacia un objeto, la obra naturalista), no se es moderno por describir descarnadamente la realidad ni por copiar meramente «la actualidad», sino más bien por sentir con «la sensibilidad peculiar moderna» (*La literatura francesa moderna. El Naturalismo,* 1911c, 273). Y así parece entenderlo doña Emilia, desde el taller literario que se gesta en sus textos más tempranos, hasta la consolidación de una manera de decir, en la observación de la realidad más allá del texto literario; en sus ensayos y crónicas aparece acompañada de figuras de ornato con evocaciones sensoriales gracias a la sinestesia, coloristas, dotadas en algunos pasajes de un significado preciosismo que propugna por un proceso de perspectivización descriptiva en la subjetivización de lo observado. Parece haber

hecho suya una de las bases del Romanticismo, heredada por el Naturalismo, esa «identificación del arte con la vida, exactitud en el color local y en la pintura de los medios» (*La literatura francesa moderna. El Romanticismo,* 1911a, 298). La literatura, y el arte, son vehículos de transformación y de cambio, de renovación, y una mirada hacia la realidad desde la educación de la sensibilidad y la subjetivización de la mirada. En la XI Conferencia de Cultura pedagógica de 1913, por ejemplo, defiende la necesidad de formación artística de la población[3], y respalda precisamente ese vehículo de comunicación y cambio: la formación estética del individuo.

Quinto, en definitiva, la observación de la realidad se construye a partir de los principios de observación de las artes, y de la misma literatura. En *Al pie de la torre Eiffel* (1889, 55), bajo la contemplación de la ciudad de Burdeos, afirma que no puede dejar de observarla sin recordar la forma en la que la describió Teófilo Gautier; en el barrio de San Germán evoca los pasos de Barbey *(ibidem.,* 79*)*; los mercados parisinos traen a su mente a Zola (*ibidem.,* 16); los rincones de París a Víctor Hugo *(ibidem.,* 2, 35*)*; la figura de los cocheros, en la carta XIII, gesta una rememoración, la forma en que los presentaba Turguenev (*ibidem.,* 222). O, en definitiva, Goncourt, con su mirada hacia la realidad, le sugiere este excurso:

> ¡Lo artificial! ¡Lo artificial! Pero ¿acaso es otra cosa el arte? Sobre la imitación de la naturaleza está el poder misterioso de la Idea, hija de la mente humana; la Idea, que se hace carne en el mármol, en el marfil, en el bronce y hasta en el papel (*ibidem.,* 131*)*.

Es, termino, la Comillas de *Por la España Pintoresca* que danza en eco con la obra de Galdós (1895, 69), como así Sevilla y sus posadas (*ibidem.,* 89); la evocación de Toledo por medio de la resonancia de las letras de Zorrilla o de Cervantes (*ibidem,* 155-

[3] Esta conferencia se conserva fragmentariamente en el Archivo de la Real Academia Galega.

157); o, en *Por la Europa católica*, la Esquivias de Cervantes y su *Galatea* (1902, 207); etc.

El método

Me parece, pues, interesante determinar cómo doña Emilia planifica una serie de procedimientos de construcción descriptiva en la presentación de grupos humanos. La diversidad de testimonios, en su obra literaria de ficción, ensayística y periodística me obliga necesariamente a acotar, como anuncié, el marco de estudio, si bien lo que aquí se diga podría ser fácilmente ejemplificable en otras parcelas de su producción. Me ocupo primordialmente, aquí, del análisis de tales técnicas descriptivas de grupos humanos en eventos sociales, lúdicos o festivos, en su obra periodística y ensayística fundamentalmente, y en concreto en fragmentos extractados de trabajos en su *Nuevo Teatro Crítico* (1891-1893); sus colaboraciones periodísticas en *La Nación* de Buenos Aires y en *La Ilustración Artística* de Barcelona; los textos recogidos en los libros *Apuntes de un viaje. De España a Ginebra*, 1873*; De mi tierra,* 1888; *Mi romería*, 1888; *Al pie de la torre Eiffel*, 1889; *Por Francia y Alemania*, 1890; *Por la España pintoresca,* 1895; *Cuarenta días en la Exposición,* 1901, y *Por la Europa católica*, 1902.

La conformación de un texto descriptivo, con sus peculiaridades, requiere unas primeras apreciaciones que podamos aprovechar en la singladura por los textos pardobazanianos del siguiente punto. Carlos Reis (1985, 245), entre las características de la descripción, recalca su vocación hacia el estatismo; de ello se nutren elementos técnicos formales en el ámbito de la construcción estilística, las relaciones microestructurales sintagmáticas y la organización global del discurso. Pretendo propender, siguiendo el planteamiento de Reis (1985), a la búsqueda de la organización global del texto y de los componentes que caracterizan unas determinadas pautas de organización del discurso. En un interesante trabajo del año 2020, Raquel Taranilla se adentra en los procedimientos lingüísticos que tienen que ver con la construcción de descripciones topográficas; se ocupa, así pues, de una reflexión acerca del interés que ese tipo de descripciones han despertado en los análisis lingüísticos, en

trabajos como los de Bernárdez (2000) o Sánchez (2002), entre otros. Al abrigo de los recursos que indica la mencionada autora se cuentan, por ejemplo, la expresión de la ubicación a través de determinados sintagmas preposicionales o valores locativos; o la señalización de la medida de la forma o de la dirección en el uso de posesiones y atributos, por citar algún caso. Uno de los elementos que aporta la autora se ocupa del análisis del tratamiento del espacio, válido para entender los procedimientos de descripción de ambientes, y sobre todo de los grupos sociales que son objeto de interés para Emilia Pardo Bazán en sus textos. Como igualmente, según señala Carbonero (1988, 12), podemos aprovechar para la delimitación de recursos descriptivos en la configuración de ambientes «la posibilidad de distinguir en las cualidades dos grupos primordiales —colores y formas—», y «nos vamos a fijar en los siguientes tipos de rasgos descriptivos fundamentales a combinarse en el texto: entidades paisajísticas, colores, formas y movimiento». Así, podemos apreciar recursos como la designación propia, basada en la correlación sustantivo-entidad, adjetivo-cualidad y verbo-proceso; o la designación por transferencia, por medio de sustantivaciones léxicas o gramaticales (*ibidem.,* 12-15).

En ese sentido, me parece de gran interés el planteamiento que ofrece Taranilla (2020) acerca de la caracterización de los textos descriptivos de entornos espaciales, útil para la configuración de los grupos humanos. Hablamos de parámetros entre los que podemos atender a un mayor o menor dinamismo en la descripción, en cuanto que se recurra a usos lingüísticos que tiendan al perfil de la acción o del movimiento. Se puede optar por una subjetividad en diferente escala, reforzando el punto de vista de la cronista, y una mayor o menor individualización del objeto descrito. De igual forma, podemos contemplar una variable (en gradación o cantidad) enumeración de los rasgos perfilados y la combinación con otras modalidades textuales, de las que la narración a mi juicio ocupa un lugar preferencial.

Quiero, de entrada, identificar las macroestructuras semánticas de las que se nutre doña Emilia. Unas macroestructuras semánticas que, en palabras de Adam (1992), permiten aventurar la «logique de notre universo de référence» (p. 24), la lógica, pues, del universo de referencia de la autora. Porque «À un niveau

intermédiaire entre le global et le local, la dimensión sémantico-référentielle est analysable en termes d'isotopie(s) et de cohésion du monde représenté» (p. 25). No se trata, en todo caso, de profundizar en la gramática textual de los fragmentos recabados, ni fortalecer la definición de la textura microlingüística, siguiendo la propuesta de Adams (1992). Pero sí de perfilar los procedimientos que usa doña Emilia en la presentación de grupos humanos, de forma que podamos percibir cierta constancia en la configuración de un estilo expositivo y una esencia elocutiva determinados.

Porque veo, efectivamente, al texto como estructura secuencial en la que paquetes de proposiciones (las macro-proposiciones) están constituidas, a su vez, por series de proposiciones en transición semántica y sintáctica. Esta definición concuerda con un principio estructural básico: «En même temps qu'elles s'enchaînent, les unités élémentaries s'emboîtent dans des unités plus vastes» (Adams, 1992, 29; citando a Ricoeur, 1986, 150). Busco, desde estas secuencias, la expresión de sentido del todo, indagando en los canales de transmisión intratextuales, y algunas vías de comunicación de las obras pardobazanianas por medio de ciertas decisiones en la construcción de su estilo.

Veo también rentables los cuatro procedimientos descriptivos que formula Adams (1992, 85), que adapto, desde el procedimiento de anclaje, en el que, en un momento inicial, se señala el *qué* o el *quién* objeto de la descripción, hasta la afectación, cuya diana se forja al final de la secuencia. Por medio de los procedimientos de aspectualización (p. 89) podemos advertir las partes que descomponen el todo, los distintos elementos que constituyen la unidad y conforman la precisión descriptiva del objeto o del elemento aludido. En el que más me voy a detener es en el procedimiento de puesta en relación (p. 91) de un elemento con otros posibles, mediante recursos como la metáfora, la comparación, la metonimia o la sinécdoque[4] (p. 92). Por otra parte,

[4] Para Milà i Fontanals (1848, 22) «significa transnominación y designa los tropos nacidos de sucesión. 1º. El antecedente por el consiguiente (…), consiguiente por antecedente. (…). 2º La causa por el efecto (…), o el efecto por la causa (…). 3º. El autor por sus obras. 4º. El instrumento por la cosa hecha o por la persona que la hace, etc». De su parte, la sinécdoque «Es palabra griega que significa *compresión* y designa el tropo fundado en relaciones de

cabe considerar procedimientos de sub-tematización (p. 93) para los que, según mis intereses, podemos observar la evolución desde un asunto o motivo hasta otros colaterales, derivados o secundarios. Con estas bases, por lo tanto, arranco con las muestras textuales de un posible paradigma descriptivo pardobazaniando.

Los ejemplos del taller escritural

Empiezo con un fragmento de *Apuntes de un viaje. De España a Ginebra* (1873). En el pasaje que propongo doña Emilia alude a una representación, la de la obra *La favorita*, en el Teatro de la Ópera en Burdeos. Ya entonces encontramos un procedimiento característico de su taller literario, de la confección de sus procedimientos de construcción del discurso, que evolucionan a ciertas pautas características de su estilo. Es el caso del uso de estructuras enumerativas, polimembres, en las se presenta una estampa contextual para después proceder al foco actancial (o a la inversa), como así ocurre en este pasaje (2014, 27). Doña Emilia detalla el foco actancial representado por dos ejes, las señoras y los señores. Las señoras, «vestidas de negro, con abrigos y sombreros»; ellos, «con camisa de color, gemelos de metal y hongos» (*ibidem*.). La objetivización por medio de los elementos nominales secuenciados no excluye la subjetivización, la perspectiva personal y la opinión: en el extracto discursivo, a la hora de presentar la apariencia de los hombres, precisa en apostilla: «tres cosas que detesto, y para de noche, con más razón». La subjetivización abarca el posicionamiento ante ciertos hábitos, como que los palcos sean ocupados por premura, y poca cortesía, de los caballeros. De igual forma, recurre bajo mecanismo de perspectivización a la metáfora, cuando afirma que «los hombres se pavonean delante»; recordemos, es la metáfora, según Milà i Fontanals (1848, 20), una relación de «semejanza entre dos objetos

simultaneidad (…): El todo por la parte. (…) Género por la especie (…). La especie por el individuo (…). La materia por la obra (…). El signo por la cosa significada (…). El abstracto por el concreto, etc.» (*ibidem*.).

y no viene a ser más que una comparación abreviada»[5]. La subjetivización se consolida clarificando su perspectiva sobre la realidad o el contexto, no exenta de recursos como la ironía o el humor. En este pasaje, la visión de las señoras apartadas ante esa actitud masculina provoca un «Puede comprenderse el elegante y culto aspecto que esto imprime a un teatro» (*ibidem*).

En la misma obra, acerca de un baile de disfraces, mantiene similares técnicas (2014, 49). Arranca desde la visión global de la escena, la Ópera; y llega después al foco, primero hipotético, acerca de que allí «puede ir una mujer elegante, disfrazada y protegida por la careta, sin que la salgan al paso más que galanterías ingeniosas o bromas con más o menos sal»; y después literal, con los hombres también disfrazados: «pocos había con frac, y en cuanto a mujeres elegantes, no creo que sobrasen, aunque había muchas mujeres elegantemente vestidas». La subjetivización se promueve desde la perspectivización a través de la metáfora: «Me he engañado. «La Ópera» es «Valentino» en grande, con más espacio, más gente y más calor» (*ibidem.*).

En esta pintura descriptiva desde lo general hasta lo particular, en la presentación del contexto para delimitar el foco actancial, hallamos un interesante pasaje en su paseo por las proximidades de la catedral de Milán. Estructuras polimembres en segmentos enumerativos, partiendo del símil inicial, se suceden:

> El paseo de Milán se parece mucho a nuestra Castellana de Madrid; mucha animación, mucho carruaje, mucha gente vestida de claro (país al fin de sol y de vida) y las mismas copudas acacias encuadrando en su verde y perfumado cuadro todo esto.

Precisamente advierto sobre el recurso metafórico de perspectivización, merced al cual alude al «verde y perfumado cuadro» que originan las acacias.

Ut pinctura poesis. O, lo que es lo mismo, la construcción de imágenes descriptivas de lugares y grupos humanos caracterizadas

[5] «La mayor parte de veces convierte la metáfora una idea abstracta en una imagen sensible; de aquí su frecuencia en el lenguaje común y su fuerza en el lenguaje inspirado por la pasión o por la fantasía» (*ibidem.*).

por su riqueza lingüística, en ese eje de estaticidad que pueda promover originalmente toda descripción: verbos de estado, riqueza adjetival, usos figurados (alegóricos, metonímicos, hiperbólicos…). Quiero igualmente señalar la capacidad temprana de doña Emilia para presentar grupos humanos, masas innominadas como esa «multitud italiana y española» en su «aspecto bullicioso». Opta la autora por secuencias paratácticas, polimembres; es «la mujer francesa» que «pasea por moda, por lucir un traje, por estrenar un coche» frente a «la española y la italiana, bajo su cielo radiante», la cual «pasea por aspirar el aire embalsamado, por embriagarse con el hermoso día, con la gente que la rodea; es feliz; sonríe» (2014, 77). Curiosos son los mecanismos de perspectivización, con el fin de contraponer un modelo al otro: la apariencia o superficialidad enfrentada a la ensoñación y al deleite, desde metáforas superpuestas, en el aire embalsamado, en la ebriedad que el día provoca. Por igual, hay que ponderar el interés de doña Emilia por el detalle descriptivo: me resulta muy ilustrativa la manera en la que se detiene en una acción en apariencia trivial, la de las ramilleteras («jóvenes y bonitas») y sus gestos de ofrecimiento, o la ubicación de sus ramos, en manos, en ojales, en cinturas (con sus movimientos, con sus marchas):

> se alejan con tanta naturalidad después que lo han hecho, que no hay más salida decorosa que llamarlas y darles una moneda cualquiera (no son exigentes) por la flor que ya adorna vuestro ojal, o vuestra cintura.

Los lugares, las gentes, las acciones: el verismo descriptivo, empapado de una mirada ecléctica en su cosmovisión estética: el eco romántico, la verosimilitud realista-naturalista. Pero además enfocado desde un civismo crítico, el cual se extrema en una posición personal ante el mundo y ante sus contextos sociales, los que sufren cambios y avatares con el tiempo, fruto de su conformación personal, de su ideario social o de su compromiso ético. Ante una estación de tren, en un viaje atravesando las Landas, observamos la riqueza léxica de doña Emilia, capaz de precisar especies florales y construir las pinceladas de un cuadro personal, con isotopías de términos tales que magnolias,

rododendros, espíreas, de las que advierte el «brillante follaje y menudas flores», y recurre a la perspectivización por medio de la antítesis, contraponiéndolas con ese «paisaje árido que recorremos» (2014, 32). La importancia que en este momento concede la autora al tejido de alegorías se observa cuando pasa del contexto al foco, mirando en ese lugar de paso, en esas estaciones en las que se cruzan seres anónimos, a una mujer «inmóvil, enteramente vestida de azul y con la mano tendida hacia nosotros». Y la descripción alegórica la perfila como «una bandera viva, un farol que se mueve, que puede sentir frío, hambre o cansancio: un poste que respira», y sigue con el símil «Como las hiladas de pinos semejantes a quintos en formación». El compromiso cívico que citaba es evidente, y proclama: «Me dan lástima estas pobres mujeres».

En una corrida de caballos en París observamos ese interés por tipos e indumentarias, por modas y gustos, y la mezcla versátil de individuos con intereses disonantes, mujeres de mundo, especuladores… (2014, 60). La animación de una ciudad como Turín revuelve, a sus ojos, la animación de las calles, en las que pululan «lindas y jóvenes mujeres vestidas de claro y cubierta la cabeza con la airosa mantilla, el más juvenil y artístico de todos los tocados». El foco descriptivo se acerca a esa multitud, primero, ruidosa y alegre, y avanza al tipo concreto, con «dos músicos improvisados» que «rascan sus bandurrias con inimitable maestría, mientras que un tercero con un platillo en la mano y la sonrisa en los labios recoge las menudas monedas que le dan» (2014, 74).

Calles, cafés, paseos… Son lugares en los que desfila la multitud, que interesa a su ojo analítico; mas suma otro contexto que se reproduce con los años, el de los lugares de culto religioso. En el capítulo «A Roma» de *Mi romería* (1888, 18-19), construye una escena descriptiva, con un foco actancial, el obispo de Madrid-Alcalá, el cual otorga su bendición a una multitud de «más de doscientas personas». La precisión documental de doña Emilia señala la hora (las ocho de la mañana), el lugar (Santa María), y la presentación de la masa humana, es secuencias polimembres: «le besaba el anillo, lo empujaba, lo mareaba á fuerza de demostrativo afecto, y repetía entre alegres exclamaciones: ¡¡Á Roma!!».

Ese interés por la masa humana, por el gentío, se puede mostrar en otro caso, el capítulo «Una salve» (*Mi romería*, 1888, 36).

El proceso de focalización lleva de la gente que corre, en la estación de Lourdes, a los objetos que portan: «rosarios colosales de cuentas de madera labrada», o «frasquitos del agua milagrosa». En el capítulo «Viaje de recreo... espiritual» (*Mi romería,* 1888, 44-45) la multitud se convierte, de nuevo en alegoría, en «hormigueo de prójimas hechas todas un brazo de mar». También se nota, en el recurso al detalle descriptivo, la inclinación por rasgos prosopográficos relacionados con la vestimenta: «abrigos de felpa rubí», «pieles de chinchilla y zorro azul», «faldas de seda bordadas de azabache multicolor», «capotitas de quilla de buque». La subjetivización recurre a procedimientos lingüísticos como sufijos apreciativos, con el aumentativo «elegantonas», o el superlativo «avergonzadísimo» al contemplarse cómo va después de cuatro días de caminata y «mil peripecias de esas que abollan los sombreros, descosen y chafan la ropa, despellejan los guantes y desfloran el calzado». Es interesante añadir que ese gusto por el detalle, en la sofisticación o el lujo, pervive con los años, y en una crónica del 18 de abril de 1904 en *La Ilustración Artística* (número 1164, página 266), en procedimiento polisindético similar, alude a la concurrencia de los teatros, con «sartas de perlas, riachuelos de diamantes, sedas claras, encajes, ropa chica y flamante, abrigos suntuosos, plumas, adornos caros (...)», a lo que suma: «las bajadas de escaleras y subidas a coches muestra mil puntitas rosa, blancas, negras, donde brilla el característico toque de luz del rasolís». No menos interesante es que reafirme su condición de novelista, y nos lleve a otra evidencia: la observación de la realidad como origen fructífero de numerosos temas novelables, transferibles a su obra de ficción.

Pero volvamos a *Mi romería.* Muy ilustrador es, sin duda, el capítulo «La romería en siluetas» (21), con fecha de 20 de diciembre de 1887. Allí insiste en la imagen del cronista cual pintor, en el valor de la descripción como reflejo de la realidad:

> Quisiera tener la habilidad del famoso dibujante ruso que firma con el pseudónimo de Lápiz y ha sabido expresar con siluetas la grandeza de la epopeya napoleónica, para sorprender al vuelo, en todo su interés y animación, las variadas fisonomías de romeros que me acompañan en el tren, en mi mismo departamento algunos.

Observo igualmente su interés por la presentación de figuras. Un primer tipo (1888, 22-23), el del caballero aragonés; la descripción prosopográfica («estatura prócer», «apersonado», «membrudo», «grave») conduce a la etopeya, al presentar un «rostro donde está escrita la honradez y de facciones un tanto severas, que revelan invencible propensión á tomar absolutamente en serio cosas, personas, principios y palabras». Con la perspectivización se recurre de nuevo a la metáfora, al afirmar que «Parece este hombre un murallón, pero murallón heroico» (*ibidem*.). El segundo tipo del que se ocupa en esas páginas es un presbítero (1888, 23), en el que de nuevo construye un retrato con el que interesan más los rasgos de carácter, por medio de sustantivos abstractos: «alegría», «chuscada». Un tercer tipo es un nuevo militar (1888, 24), y se manifiesta la temprana capacidad de la autora para construir alegorías, hilvanar hábilmente metáforas, con esa «fantasía caldeada y entusiasta corazón», poeta fiel a su patria y abjurador del (para él) rey ilegítimo: Amadeo de Saboya. Otro tipo más es un obispo (1888, 26-27), «la más afable, viva, activa y discreta persona que cabe imaginar, y que su compañía nos dejó memoria muy grata (...)». La descripción prosopográfica enlaza con la descripción de la vestimenta, ese «humilde sayal del Serafín humano» y de sus rasgos físicos (la dignidad del rostro, las canas).

En *De mi tierra* (1888) encontramos interesantes ejemplos de presentación de la masa humana; una de las escenas más estimulantes es la que presenta a doña Emilia en conversación con Valentín Lamas, en un «campo extramuros de Orense», donde los rodea el gentío que sofoca y arrebata la respiración, en metáfora sujetos a la «oleada de entusiasmo» (p. 69). Pero podemos añadir el grupo humano que contempla en la Granja de Meirás una supuesta aparición fantasmagórica (p. 77).

En *Al pie de la torre Eiffel* (1889, 296), en la carta XIX «Pro patria», se puede proponer otro ejemplo del gusto por el detalle; en un baile de la Ópera de París presta la mirada al pincel, con una muesca de la realidad. En la construcción del cuadro, el hombre joven es «gallardo», es «fuerte», y sus labios se acercan al «carrillo embadurnado de cosmético y bermellón». Pero además desliza el pincel en el gesto, en la moneda que se entrega a la mujer, y en el

sonido del encuentro del metal con otras monedas de la misma bolsa. La búsqueda de la construcción perspectivística de la imagen se salda con el uso de la metonimia, gracias a la cual la «caricia» representa el acto del encuentro pagado, implícitamente un símbolo. No en vano, ya desde el principio sabemos que se acerca ese hombre joven a una ramera, y el foco se delimita con claridad para después desentrañar el significado de los movimientos.

En la página 297 de la misma obra el gentío se diluye en una exhibición para las masas. El espectáculo medieval nos presenta aquellos hombres atrapados en el cepo, y el detalle se acerca a la picota, a sus movimientos y a las sensaciones y posturas de los individuos partícipes de la peripecia, ante el deleite de la turba, las risas del pueblo; la metáfora, en este caso, delimita un «solaz depresivo», que significa la expresión de la subjetividad de la cronista. Se percibe que la presentación de las masas humanas sigue iguales técnicas en más crónicas, sobre otros espectáculos populares: automovilísticos, aerostáticos, circenses, etc.

En la Carta III («En Burdeos. Dichoso crimen. Recuerdo a Barcelona») de *Al pie de la torre Eiffel* expresa la delectación con el paisaje, y la observación de tales grupos humanos es metáfora bajo un bullir de las gentes, que pasean por los lugares del puerto; es el nacimiento del gusto y también de la nostalgia de los, afirma, hijos de su patria, individuos que al mismo tiempo poseen la seguridad de que en breve plazo volverán a ella.

Continuemos. En *Por Francia y Alemania* (1890, 118), en el capítulo «Al pie de la estatua de Zuinglio», pondera de otra parte la tranquilidad en algunas ciudades, como Zúrich: los lugares poco transitados le transmiten serenidad, descanso y paz. En este caso es la ausencia del gentío, del bullicio, del ruido, lo que se convierte en margen de solaz dentro de esa apacibilidad: los mendigos, lejos del trabajo laborioso o el compás constante del paso de las «hormigas» humanas, inactivos. Al revés, se acerca a una ciudad racional y pacífica, sin esa fiebre ni trasiego, y recurre a otro procedimiento pardobazaniano digno de comentario, el recurso a la cita tópico-erudita: «un rincón de Europa ni envidiado ni envidioso, como el sabio de los versos inmortales». Eco de Fray Luis de León y su Oda XXIII, compuesta tras sufrir el autor presidio:

Aquí la envidia y mentira
me tuvieron encerrado.
Dichoso el humilde estado
del sabio que se retira
de aqueste mundo malvado,
y con pobre mesa y casa
en el campo deleitoso
con solo Dios se compasa
y a solas su vida pasa
ni envidiado ni envidioso.

En la carta XI, «Bavaria», de *Por Francia y Alemania* (1890, 129), expone una imagen de apacibilidad concomitante para Múnich. Es un estilo característico de doña Emilia, ya desde textos tempranos, el recurso a secuencias polimembres, en estructuras enumerativas y marcos paratácticos, como en este ejemplo: «Yo no tendré tiempo de ver, y por consiguiente ni posibilidad de describir tantísima iglesia, palacio, biblioteca, gliptoteca, pinacoteca, logia, puerta y arco triunfal (...)».

En nueva metáfora alude a la riqueza compositiva del lugar, y contrapone la paz y la armonía de entornos poco transitados que también pueden apuntar al espíritu racional de las gentes que lo habitan.

Sus visitas a las exposiciones universales son una fuente nutrida de observación de tipos y de masas humanas. Me detengo en la Carta XIV, «Diversiones. Gente rara», de *Por Francia y Alemania* (1890, 164-165), para advertir los procesos de perspectivación a través de la metáfora, desde el elemento focalizado, la «gente», de la que se dice: «amarilla, verde, color de cangrejo cocido, gris ó negro charolado». Un verbo caro para doña Emilia, *pulular*, también sirve para la descripción de esas masas, de esos grupos humanos. Especialmente, le interesa la contemplación de los grupos indígenas que allí se presentan. Se fija en las peculiaridades de sus formas, de alguno de sus hábitos o de sus apariencias: la de los «puja-puja anamitas», la de los «senegales», la de los «isaguas».

Cierto folclorismo se cuela como nota complementaria en sus textos. En la carta XIV de nuevo, de *Por Francia y Alemania*

(1890, 168-169), se detiene en la danza del vientre, en esos bailoteos de mujeres egipcias, y una nueva masa formada por «bailarinas egipcias», y otros individuos en metáfora presentados como «aceitunados», o los nubianos fornidos, con su peculiar fisionomía. Pero no menos curiosa es la delimitación del baile, del acompañamiento, de la música, de los ritmos y de los timbres, de los compases y de las marcas del espectáculo coral. El recurso tópico-erudito emerge con la cita a Nerval, y su alusión a las bailarinas egipcias, «aquellas de quienes afirmó Gerardo Nerval, que hacen soñar con el paraíso (sea todo por Dios)», tal vez evocación del *Voyage en Orient* (1851).

En *Por la España pintoresca* (1895), en «No hay pasiegas. El sanatorio» (28-29), la masa indefinida se representa con «algunas aldeanas idénticas á las que se encuentran en Ontaneda ó Carriedo, sin abarcas, ni justillo, ni albanega, ni filigranas, ni corales, ni veros azules ni colorados, como diría Sancho Panza....». La focalización descriptiva mira a «una mujeruca, entrada en años, con sayas de ruedo verdes», y la perspectivización de la voz narrativa la dibuja «abrumada bajo la pesadumbre de repleto cuévano», o en «ese apéndice ó prolongación de la mujer pasiega». En el mismo capítulo (1895: 28) nace la focalización descriptiva en otros casos, como la del hombre que pesca anguilas. En «Procesión en la Catedral. — La «Señora» y sus galas.—Recuerdo de Juanelo Turriano» (1895, 142-142) es fiel a una fórmula de perspectivización, la metáfora de las gentes como «hormigas» a través de las naves de la catedral, con otra imagen superpuesta: «riñen con el aspecto de la vetusta ciudad». Es el «gentío» indiferente a la belleza del templo: un nuevo recurso de perspectivización subjetiva de la descripción, la sinestesia, se teje en la «dulce fiebre mística». Por medio de la focalización y de la metáfora dibuja los grupos, la «colección de mozos» que «miran desdeñando los vidrios góticos y las rejas de encaje». En «El «mediado» en Betanzos» (1895, 188-189) observo la técnica de presentación de la «muchedumbre», de los «aldeanos y aldeanas»: «un derroche de colorines vistosos y gayos, pañolones amarillos, anaranjados, rosa vivo con flores verdes, fajas moradas y rojas, trajes de percales claros y chillones, en las mozas; camisas y calzones blancos limpísimos en los mozos». El proceso de

perspectivización subjetiva continúa con una metáfora ya conocida: «el ir y venir de la gente, hormigueando».

La focalización descriptiva, desde el grupo al individuo, muestra la riqueza léxica y la precisión adjetival. En «Mi Semana Santa (Alcalá. Guadalajara. Sigüenza)» (*Nuevo Teatro Crítico, A*ño I, número 5, mayo de 1891, 112) se detiene en los canónigos con sus rezos de maitines, en el sacristán «de fisonomía a la vez ladina y franca, de ojos claros y llenos de fe, legítimo paleto castellano». O, en otro fragmento (p. 29), en un «hombre grueso y lucio, afeitado, vestido de paño pardo», durante sus exploraciones por Sigüenza[6]. El gusto por estructuras bimembres, en este caso, imprime un característico ritmo a la exposición.

Un interesante objeto de interés pardobazaniano es la multitud en ambientes de veraneo. Año 1895: la bulliciosa vida en estío. San Sebastián, la playa de la Concha, el gusto por las evocaciones cromáticas: el sol «reverbera sobre el azul intenso del agua», las casetas están «pintadas de blanco y verde». De entre la masa, un grupo humano caro a la autora, los pequeños. No pocas veces busca acercarse a la mirada del niño: «los chiquillos elegantes, escotados y descalzos de pie y pierna, revolcándose en la arena o avanzando juguetones para que la ola los atrape». La alegoría refuerza el manejo del pincel descriptivo, con la «arena» que «espejea» o los «enormes sombreros de paja», floridos «como macetas»; en suma, «un conjunto muy alegre y colorido». («La vida contemporánea. San Sebastián», *IA*, 30 de septiembre de 1895,

[6] Otras calas: la mujer «flaca, apergaminada, amarilla, con mantilla de blandas y pañolón de crespón negro bordado» («Medina de Rioseco», *NTC*, año I, número 12, diciembre de 1891, pág. 20); «yo me he detenido algunas veces en las calles de la capital de Francia a admirar la gentil silueta de la parisiense, que envuelta en su abrigo de pieles, subido hasta la boca el manguito diminuto, luce a guisa de diadema –sobre los bien recogidos y finos cabellos y el breve moño que recuerda el de las diosas mitológicas– la toquilla de plumas, con su atrevida ala o su colibrí de tornasolado plumaje» («Mantillas y sombreros», *NTC*, año II, número 23, noviembre de 1892, págs. 87-88); «veréis al que sale de pasar dos horas en una Exposición, lacio y abatido como si le hubiesen manteado; y hay una contracción nerviosa especial, conocida por *calambre de los Museos*, y que ataca a los que se exceden bebiendo a tragos la espiritual ambrosía de la contemplación artística» («Las exposiciones»; *NTC*, año II, número 24, diciembre de 1892, págs. 29-30).

número 718, p. 662). Más bella, más sofisticada, parece Biarritz, según comenta en 1895 («La vida contemporánea. Biarritz», *IA*, 14 de octubre de 1895, número 720, p. 694). Desborda los límites de este trabajo la presentación de otros ambientes de reposo, entre ellos singularmente los termales. Recupero una muestra, en relación a Mondariz y a las personas que allí se encuentran; presenta en *La vida contemporánea* (21 de agosto de 1899, número 921, página 538) a los agüistas, que esperan las «burbujillas del agua» que «danzan caprichosamente, con cristalinas irisaciones». La descripción basada en secuencias yuxtapuestas construye el ambiente: «no hay empujones, ni groserías, ni prisas; hay saludos amables, preguntas corteses, sonrisas de inteligencia, ofrecimientos de cesión de sitio a las señoras, apresuramiento en pasar el vaso antes que se disipe el gas de mano de la moza a la del agüista».

La perspectivización subjetiva de la descripción recurre a otros procedimientos tales que el tejido de fórmulas en lítote, en las que, en lugar de la afirmación directa, propende al rodeo y a lo sobreentendido, como ocurre con un interesante pasaje de *Cuarenta días en la exposición* (1901, 14) donde la gente humilde de San Sebastián «no grita, no jura, no alborota, no canta, no requiebra, no se empuja, no se pelea, como en Madrid». A lo que se añade la metáfora: «Será el carácter y será también el convencimiento de que la forastera y bulliciosa multitud que se agita en el Casino y la Concha es una lucida finca, un río de plata». Un río de plata, nada menos, un río de plata... Es importante, insisto, lo que se dice, como igualmente lo que se implica: las malas formas, la poca educación de las clases populares madrileñas.

En el capítulo «Segovia», en *Por la Europa católica* (1902, 155-156), reaparecen algunos de los términos clave de presentación de grupos humanos en la obra pardobazaniana: la «población flotante» que, en perspectiva metafórica, una vez más «hormiguea»; la «turba de aristócratas legítimos»; la «alegre y abigarrada serie de tipos que da asunto á la caricatura». Y la focalización descriptiva nos conduce a esas mujeres castellanas que «ignoran la fresca chambra y la limpia faldita de zaraza; y con sus trajes obscuros de lana y de recio paño, resisten una temperatura que aun ahora, en Septiembre, puede calificarse de tórrida».

No puedo olvidar, en la presentación de la multitud, a aquella que participa de unos festejos protagonistas de numerosos textos pardobazanianos, los del carnaval. He seleccionado un fragmento de 1896 porque considero que clarifica en gran medida los recursos de perspectivización descriptiva que vengo señalando. En primer lugar, por el incurso en la imagen del «náufrago» aplicada a aquellos viandantes que avanzan sin rumbo, en un desfile estropeado por el mal tiempo. En segundo, por el proceso de focalización actancial, merced al cual detiene su mirada en unos tipos o unas figuras, como puede ser el caso de los pasajeros de la carroza «de percalina rosa»; la plurimembración sintagmática, común en las descripciones pardobazanianas, se expresa en la presentación de esos trajes «empapados en agua, salpicados de cieno, hechos un pingo húmedo». Por último, con la presencia del recurso tópico-erudito, al establecer el contraste entre ese día de lluvia y el de otros en los que el sol luce esplendoroso, y añade «bermejazo platero de las cumbres» («La vida contemporánea. Ex Momo», *IA,* 17 de febrero de 1896, número 738, p. 146). Referencia al soneto de Quevedo:

> Bermejazo Platero de las cumbres
> A cuya luz se espulga la canalla:
> La ninfa Dafne, que se afufa y calla,
> Si la quieres gozar, paga y no alumbres.

Despiadada sátira del mito clásico de Dafne y Apolo, en la que este último, en una de sus representaciones o cualidades como deidad solar (precisamente, lo que indica el primer verso, y lo que aprovecha doña Emilia), es invitado a que pague por los favores de la ninfa.

Otro ejemplo que deseo recuperar es el de la crónica del 20 de abril de 1916 (*La Nación* de Buenos Aires, página 5). Allí nos describe doña Emilia el carnaval infectado de miles de padres y madres, orgullosos, contemplando a sus criaturas con los más variopintos, coloristas disfraces, los adornos y las galas, los peinados más insospechados, un placer íntimo que jamás se podría sustraer a tales sujetos.

Muchas crónicas madrileñas de doña Emilia en *La Nación* de Buenos Aires son una fuente caudalosa de estos recursos de perspectivización descriptiva. Se publica el 25 de abril de 1910 (página 5) un fragmento que incurre en esa inclinación por los grupos humanos, en contextos de ocio, con el recurso a la metonimia: «Madrid crece», «Madrid vive en la calle». Y el ir hacia ninguna parte, sin rumbo ni oficio, se construye en secuencias polisindéticas, que aportan un mayor valor enfático a la exposición: «Se sale a tomar el sol, o el aire, o a leer los partes en las pizarras o a ver mujerío, o a enterarse de lo que dice la lista del último sorteo, o a hablar de política, o a sostener una esquina». Recupera, también, una imagen antigua, la del gentío que «inunda» las calles. En un trabajo publicado el 14 de mayo de 1910 sobresale la inclinación por las evocaciones sensoriales («En las esquinas vibra la «saeta» trágica, llena de melancolía y de pasión») y cromáticas («los mozos juncales se plantan esperando el paso del mujerío, acechando los negros tejadillos que ensombrecen los ojos», «al paso de las hembras, la retahíla colorista y fogosa»). En «Las romerías madrileñas», ante la llegada de la Infanta Isabel Francisca de Borbón (hija de Isabel II, y tía de Alfonso XIII) a una fiesta popular, un adjetivo, «argentino», que usa con el placer de la posible evocación sensorial, precede al anuncio de la «fiesta colorista»: de nuevo, el pincel descriptivo en la mano de doña Emilia[7]. Y el espectáculo abigarrado se completa con las

[7] Pincel que se presta al juego intratextual; obsérvese, en la construcción de sus modelos descriptivos, la querencia de doña Emilia por algunos adjetivos. Un ejemplo, el citado término «argentino», en uso polisémico, a lo largo del tiempo: en *Mi romería* (1888, 168: «No se escucha sino un rumor argentino, tenue, como el desgrane de una sarta de cuentas de cristal sobre una superficie lisa: son los tres caños de la fuente milagrosa, que brotó del suelo árido al lacerarlo con sus uñas febriles la vidente Bernardeta»; «El pelo es de ébano; la barba, de seda negra, con dos ó tres hilos argentinos», *ibidem.,* 183); en *Al pie de la torre Eiffel* (1889, 102-103: «¿Qué será en esta noche encantada, con el palacio hecho un ascua de fuego, los jardines listados de luz y la torre Eiffel inflamada toda, ciñendo una corona de lumbre en cada piso, la fuente monumental, alumbrada por cuatro poderosos focos de luz eléctrica, y el surtidor que salta de su seno convertido en cascada de líquida lumbre, y cayendo con el misterioso rielar de las olas cuando las baña el argentino reflejo de la luna?»; «El franco, al caer, hizo un sonido argentino que probó que no estaba solo», *ibidem.,* 296-297); en

vendedoras de todo tipo de productos, para horror de posible «remilgada petimetra» (en *La Nación* de Buenos Aires, 22 de mayo de 1910, página 5). En las crónicas de los bailes del palacio real proliferan las referencias preciosistas en contraste con el gentío que «se agolpa»: el calabrote de seda roja, las bandas, las diademas de brillantes, los hilos de perlas... El grupo humano aparece representado por «la gente espectadora» que «en voz baja, comenta» (*La Nación* de Buenos Aires, 27 de enero de 1911, página 6). La diversidad de tipos y grupos que merecen su atención es sorprendente. En «Los mendigos de Madrid» (*La Nación,* 6 de marzo de 1911, pp. 5 y 6) podemos mostrar uno (de tantos, de muchos) pasajes dedicados a entornos de marginalidad, con la figura de la pequeña, de «ocho a nueve años», acompañando a su padre ciego, de la que se compadecen «la señora y el dueño de la tienda» que se ofrecen a escolarizarla. En las «Crónicas madrileñas» del 31 de marzo de 1911 (página 6) emplea un adjetivo característico de esa masa innoble, vulgarizada: la escolta «gritadora», que persigue a todo aquel que ve diferente (sea el hombre vestido de franciscano, o la dama con sus azules ropajes, o con sombrero de plumas). Ahí, en la perspectivización subjetiva, habla de «motín diario», por el rechazo a determinadas prendas y modas, aquí un tipo de falda. Podemos compararlo con un trabajo anterior, en *La Ilustración Artística* del 15 de abril de 1901 (número 1007, página 250): la descripción en proceso de foco actancial advierte sobre la figura de la vendedora de licor, la «infeliz mujer» que sufre los empellones de un bruto dependiente de consumos,

Por Francia y Alemania (1890, 146: «ciudad dormida y el argentino chorreo del caño en la *Fuente de las Virtudes* ó en la del *Gañán;* evoque, si se lo permiten sus recursos intelectuales y artísticos, la imagen de Alberto Durero y la silueta del *Caballero de la muerte*»; «su baile son unas como ollas ó teteras de metal, que hacen son profundo, triste y argentino, cual de campanas», *ibidem.,* 163); en *Por la España pintoresca* (1895, 105: «Por la mañana, en los oficios del Viernes Santo, le habíamos visto llenando la catedral, revestido de su rico pontifical de terciopelo recamado de oro, su alta mitra de plata, escollado por las rojas mucetas y las elegantes caudas de los canónigos, andando con el paso acompasado y solemne de las ceremonias religiosas, paso que sigue el mismo ritmo de las varas del palio, al resonar con eco argentino sobre las losas de la nave.»); etc.

ante lo que ella manifiesta «la viveza característica de las madrileñas».

Entre los grupos humanos, las bañistas «montañesas» de la crónica de España de 9 de septiembre de 1911 *(La Nación* de Buenos Aires) aparecen con la característica técnica de construcción de estructuras paratácticas en coordinación, o secuencias yuxtapuestas, de doña Emilia: dice, así, que «se bañan con mucha ropa, refajos, enaguas bordadas, camisas de cáñamo». Entre otros recursos, la referencia tópico-erudita es digna de mención, en este caso tomando como base *El Quijote*:

> el viaje de vuelta de estas desdichadas se verifica, lo mismo que el de ida, en un cochángano desvencijado, donde, entre fardos y baúles, y sin sitio en que acomodar lo que Sancho llamaba las posaderas van dando tumbos (…).

Quizás rememoración de pasajes como aquel en que, en el capítulo LXVII de la segunda parte, exclama Sancho:

> —Señor —respondió Sancho—, si va a decir la verdad, yo no me puedo persuadir que los azotes de mis posaderas tengan que ver con los desencantos de los encantados, que es como si dijésemos: «Si os duele la cabeza, untaos las rodillas». A lo menos, yo osaré jurar que en cuantas historias vuesa merced ha leído que tratan de la andante caballería no ha visto algún desencantado por azotes; pero por sí o por no, yo me los daré, cuando tenga gana y el tiempo me dé comodidad para castigarme.[8]

Los cuadros descriptivos se detienen en veraneantes, pero también en aquellos que no pueden abandonar los rigores del calor en la capital. Debido a las altas temperaturas, la gente se va de Madrid, y en la crónica de 25 de julio de 1910 (número 1491 de la página 474 de *La Ilustración*) destaca las «tertulias en las aceras», pero no se limita a la observación aséptica, sino que la perspectiviza con la metáfora: «grupos de gente modesta que se

[8] Cito por la edición del Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico, https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/Edicion/parte2/cap67/default.htm

abanica y apura el licor encerrado en la sedosa panza del botijo». Las elevadas temperaturas entre mediados de julio y mediados de agosto hacen aflorar la «melancolía y fatalismo africano y rachas de buen humor castizo, sufridora alegre de molestias».

En la crónica de 15 de mayo de 1913 (página 86) se ocupa del paisanaje en Semana Santa, toma su pincel y pergeña la evocación cromática, en un viernes en el que no se viera «una mantilla blanca, ni una flor, en el atavío de las mujeres que transitaban por las calles; vestían de negro de pies a cabeza, y negra era la mantilla de blonda», o que «cruzaron las calles la tarde del Viernes Santo multitud de señoritas trajeadas de rosa, azul o crema, con zapato blanco de raso, grupo de claveles de vivos tonos en la cabeza, y mantilla blanca a todo trapo». Un ejemplo del fervor religioso lo encontramos en las crónicas de *La Nación* del 5 de junio de 1913 (página 8), fervor en la proximidad de la iglesia de Santa María, templo jesuita en Alcalá, en donde la masa humana está compuesta por «setecientas voces, de hombres en su mayor parte», en el «paso de una multitud, que expresa la unanimidad de un sentimiento».

Sobre el bullicio de las calles madrileñas y la parsimonia de sus viandantes agolpados en el dulce placer de la conversación (lene y pausada) tenemos distintos ejemplos en la obra de Pardo Bazán. En una crónica del 14 de mayo de 1914 (página 8) en *La Nación* de Buenos Aires, aparece la «gente» agolpada, y en metafórica alusión «florea las mujeres». En la Carrera de San Jerónimo habla de la «aglomeración», y en concreto «los empleados de las oficinas son, en este particular, típicos ejemplares de la raza». En definitiva, el bullicio de la ciudad, los transeúntes que caminan golpeándose, sin rumbo, sin concierto, sin ningún tipo de urbanidad, se mantienen en crónicas como la de *La Nación* de Buenos Aires del 17 de abril de 1921 (página 4). Tiempo atrás, un más que interesante ejemplo de perspectivización es el que nos ofrece en la crónica de «La vida contemporánea» de 17 de julio de 1905 (*IA*, número 1229, página 458): «Yo comparo el pavimento de Madrid al mar: lo que en él se cae... rezarle por el alma». Los transeúntes son, en este caso, «una población flotante de vagos, descuideros y buscavidas». Y continúa con la sucesión de figuras, ahora con la metonimia: «Cien pupilas os devoran; cien manos

color de morcilla extremeña, aparentemente extendidas para que dejéis caer en ellas el centimico», y completa con la serie de elementos en estructura polimembre yuxtapuesta: «se alargan hacia la bolsa, los lentes, el alfiler, el paraguas, la sombrilla, el paquetito que acabáis de sacar de la tienda hasta la flor que habéis comprado o con que os ha obsequiado un amigo».

Los niños son un grupo que despierta un interés constante en la autora. En la crónica del 3 de agosto de 1908 (número 1388, página 506) les atribuye «el don de ubicuidad», y procede a su característico estilo enumerativo: «¿Dónde habrá rincón, esquina, recodo, ángulo, pico, páramo, solar con valla, montón de escombros, hacina de basura, puerta de café, atrio de iglesia, portal grande o chico, en que no aparezca un pillete, o acaso dos, y mejor tres, saliendo de detrás de las puertas y de los esconces obscuros (…)?», a lo que añade el símil («como los bichejos de humedad y las moscas en otoño») o la metáfora («Claro es que en Madrid, supuesto que haya portero, no están los portales tan infestados de chiquillería»).

Son numerosos los ejemplos en esta línea. En, por ejemplo, una crónica de «La vida contemporánea» de 28 de septiembre de 1914 (número 1709, página 638) la secuencia polimembre, paratáctica en coordinación, sirve de nuevo para apuntalar ese recurso a la amplificación que, como recalcamos, a sus ojos llevado al exceso puede convertirse en vicio y defecto: «Por un espontáneo impulso, los chicos de la calle tienden a la insolencia, a la mofa, a la impertinente curiosidad y a la inhumanidad bárbara». Otro posible ejemplo, no el único, para comprobar la insistencia sobre ello es la crónica del 18 de enero de 1915 (número 1725, página 62 de *La Ilustración*), en el que la perspectivización es clara, cuando dice que «Los golfos son una de las lepras sociales de Madrid»; un adjetivo, «pintoresco», no debe pasar desapercibido: «Hay quien afirma que los golfos dan una nota pintoresca; no la sé ver». La perspectivización continúa: «El espectáculo de tantos niños encanijados, de tantos mozuelos holgazanes de profesión», y destaco: «soldados probables de los ejércitos del crimen y de la delincuencia para lo venidero». Desde el civismo crítico que la caracteriza, heredero de la necesidad de regeneración social, explicita que siente «una especie de vergüenza patriótica». El

problema de la mendicidad merece rememorar alguna crónica como la del 31 de enero de 1916 (número 1779, página 74 de *La Ilustración*).

Veo interesante recuperar, en contraste, el modelo de apacibilidad de otras urbes, en antítesis, repito, con la imagen que ofrece de Madrid, y propongo para ello su crónica de *La Ilustración* de 16 de julio de 1906 (número 1281, página 458); contribuye a esa paz la ausencia de «coches y tranvías, automóviles y pregones ruidosos». El gentío «no es el insolente y vocinglero de la corte española». La prolija exposición de grupos humanos incluye a mendigos, «menos tercos y porfiosos»; chiquillos, en contraste, «más pegajositos»; curas que «van con aire tranquilo, bien plegado el manteo, camino de su iglesia». Es interesante el uso de un adjetivo ya citado, «pintoresco», para referirse al griterío «procaz» de «la fiesta taurómaca» de la corte. Recoge de nuevo su pincel para proceder al deslizado cromático, y refiere, en las tardes de domingo, las manos que «cuelgan trapos más o menos ricos, y viejas colchas de damasco prelado, cortinas de percal, banderines descoloridos, las variedades de la colgadura de fiesta».

El ajetreo de una ciudad en sus festejos también es motivo de atención en doña Emilia. Ocurre por ejemplo con la Navidad, los quehaceres que origina y las celebraciones. Quiero fijarme en la crónica de *La Nación* de Buenos Aires del 15 de febrero de 1916 (página 5), con un ejemplo singular de perspectivización subjetiva en la descripción, por medio de la metáfora: «Madrid tiene fiebre». Y ese palpitar frenético afecta a la muchedumbre, sea oficinista, sea hortera..., afectados «por la magia del *gordo*».

Saraos, fiestas, diversos eventos sociales..., son huella de estas técnicas descriptivas. Me parece muy sugestivo llamar la atención sobre un pasaje de *Por la Europa católica* (1902: 112-113), en el que habla de un sarao francés, al que acceden una «porción de sujetos tan mal trajeados y de traza tan burda, que daba risa verles discurrir atónitos por aquellos salones», señoras «ejemplares curiosos, de caricatura», y la perspectivización se decanta por el símil para aquellos miembros del ejército «con el chacó fijo en la cabeza, lo mismo que si llevasen dentro algún pajarito que se pudiese volar». Continúa con una metáfora: «¡Ah! ¡cuán difícil es pulir, afinar, prestar barniz á una nación!».

En la crónica de 12 de diciembre de 1904 (número 1198 de *La Ilustración Artística*, página 810) marca el procedimiento metonímico de relación por proximidad, de forma que el juego con la nieve entre las clases populares se conforma en «la nieve humilde, la nieve callejera, la nieve de los menesterosos», y con la metáfora la «espartana aceptación del contratiempo». El esparcimiento con las bolas de nieve, rodando estas, se concreta con la referencia tópico-erudita, al identificarlo con el «deporte de Sísifo». Esto es, la reminiscencia de un castigo, de la roca que el hombre porta hasta lo alto de una cuna, para que esta se desprenda y él deba reiniciar su tarea:

> Cuenta Higino que Sísifo odiaba a su hermano Salmoneo y preguntó al oráculo de Apolo de qué forma podría matar a «su enemigo», es decir, su hermano. Apolo le respondió que encontraría vengadores si daba hijos a su propia sobrina Tiro, hija de Salmoneo. Sísifo se convirtió en amante de la joven y le dio dos gemelos. Pero Tiro, al conocer el oráculo, dio muerte por sí misma a sus dos hijos, de corta edad. Ignoramos qué hizo Sísifo entonces. Cuando se termina la laguna del texto, encontramos a Sísifo en los Infiernos empujando su piedra «a causa de su impiedad». (Grimal, 1989: 486).

La presentación de la multitud se realiza por expresiones como «bastante gente», «bultos informes», «multitud guarecida bajo enormes paraguas». La perspectivización metafórica se conforma con «siluetas de brujas las mujeres entre el rebujo de sus mantones y toquillas». Es el gentío que atraviesa «densa alfombra de nieve».

La masa humana entregada a la devoción popular es un tema recurrente. La visión de ese fervor en una abadía belga es diferente a las imágenes que contempla en España, como señala en el capítulo de «La abadía de Maredsus» en *Por la Europa católica* (1902: 41), con un grupo humano, el de los seglares, «hombres de treinta años, persignándose y recogiéndose para una breve oración antes de empezar á almorzar en una fonda, entre una multitud desconocida...». Usa el verbo «pulular» para el apunte de la ausencia de mendigos, salvo el caso de uno, «muy limpio».

En la crónica de 8 de mayo de 1905 de *La Ilustración Artística* (página 298 del número 1219), sobre la Semana Santa en Loja, una localidad granadina, se detiene en el conjunto que representan las «procesiones laicas», cuya devoción pondera, como ya hemos visto en otros casos, con el sufijo superlativo: son «pesadísimas» las «andas». El foco descriptivo apunta al «magullado (…) hombro por los recios palos», al agobiado «cuerpo por la formidable pesadumbre de las efigies». La perspectivización subjetiva se encamina, igualmente de nuevo, merced al símil: «venían de flamantes, limpios y cándidos, como bandada de palomas», «su vestimenta cual el ampo de las nieves de la sierra»; y a la metáfora: «aquellos incensarios vivientes». El pincel se desliza con la evocación de colores y formas; «toques de seda violeta, el color ritual, subrayaban el candor del muy elegante de líneas, sucinto y airoso atavío». Y añade otros detalles, sobre las medias, sobre la mitra, sobre la haldilla...

En una ilustrativa crónica de 27 de septiembre de 1909 (*IA,* número 1448, página 634) comenta una misión religiosa, y aparece ese «gentío», y «unos bancos duros se reservan para los coros de muchachas cantoras, para los párrocos, para el señorío que madrugue». Recoge de nuevo el pincel y construye la descripción: «los estandartes, de alegre colorido, bordados de lentejuela, descansan también, mientras sus portadores enjugan la frente, suspirones» o «una figura negra, una mujer pálida, melancólica, enlutada, majestuosamente sola; blanquean la cara hermosa y las manos cruzadas: parece viva» avanzando «por el aire». De entre los múltiples ejemplos que aquí puedo proponer, recupero otro sobre la Semana Santa madrileña en la crónica de 4 de abril de 1910 (*IA,* página 218), en la que usa otro término clave en su técnica descriptiva, «pintoresco», viable en las pinceladas de su descripción: así, «Tiene mucho de pintoresco el despliegue de los largos mantos blancos, en los cuales se conoce el tiempo que llevan de pertenecer a la Orden sus dueños»; la perspectivización se continúa con la metáfora, pues «ostentan un trozo de tela de una altura de nieve», pero la comunión con la pintura se forja en «los paños de los viejos», los cuales «han adquirido la ranciedad de un hábito de monje pintado por Zurbarán». No se trata solamente del recurso a la mención tópico-erudita, sino también a la

evocación que la palabra provoca, tal que en la pintura. Los blancos caballeros «cruzan como fantasmas y se inclinan y se postran ante la Cruz», y los efectos cromáticos se respaldan mediante «la blasonada bolsa de damasco carmesí», o «aquel río de tela que desde sus hombros rueda al suelo (...)».

En otra crónica del 27 de agosto de 1906 (*IA,* número 1287, página 554) reflexiona sobre lugares de España que atraviesan problemas económicos; sin embargo, la población no tiene reparo en mostrar impulso en gastar dinero en sus festejos, desapareciendo «la pereza clásica de la raza». Por el contrario, muestran laboriosidad obreros y obreras; de nuevo, el símil: «como el que tiene una alta misión que cumplir» o «como una botella de espumoso líquido, hacer saltar el tapón ese cierre de formalidad algo tediosa en que se enclaustra la vida provinciana durante el invierno».

Otro interesante ejemplo de dibujo de las masas es la descripción de los actos protocolarios de apertura de las Cortes; propongo como ilustración la crónica de 11 de julio de 1910 (número 1489, página 442), en donde el cuadro se compone de «procesión de las bellas carrozas arcaicas de Palacio», de la «fila de soldados y bajo el sol de llama». Por supuesto, no falta la evocación cromática, con los «húsares azules y rojos, con sus brillantes de galones y su nota audaz de colorido», lo cual, añade, «completaba el cuadro». Además, «Por los vidrios puros de las carrozas, o llenando sus ventanillas abiertas, pasaban lampos de colores finos, de trajes de corte, y delicadas nubes de blancas mantillas, que velaban fulguraciones de joyas».

Como la pintura, la literatura. Puede ser la palabra herramienta de composición de cuadros de la realidad, mediante procedimientos de perspectivización en los que la construcción de isotopías, con metáforas, metonimias, con símiles configuran unas técnicas descriptivas en las que la presentación objetiva de los hechos se vuelca sobre el tamiz de la subjetivización no eludida. Porque, al cabo, la modernidad, decíamos, se muestra también en la permeabilidad con el contexto y con la esencia del sentimiento propio ante lo acontecido. He advertido, ante la amplitud del estudio de caso, sobre las fórmulas de presentación de grupos humanos, en entornos de socialización, de camino por la calle y de

vida en el exterior, para delimitar el interés de doña Emilia por procedimientos como los vistos. Creo que en ello se manifiesta un eclecticismo compositivo en el que palpitan varias herencias, nunca completas y sí muchas veces conjugadas: el verismo descriptivo; la amplificación de estructuras sintácticas en la formulación de los detalles; la perspectivización figurativa... Son gotas en la presentación de fórmulas de estilo que nacen tempranamente, y se hacen en el tiempo, como constante singular de un andamiaje de estilo cronístico.

JAVIER LÓPEZ QUINTÁNS
UNIVERSIDADE DE
SANTIAGO DE COMPOSTELA

BIBLIOGRAFÍA

ADAM, Jean-Michel. (1992). *Les textes: types et prototypes*. París. Nathan.

BORDA CRESPO, María Isabel. (1995). *La última manera espiritual de Emilia Pardo Bazán*. Málaga. Universidad de Málaga-Servicio de publicaciones e intercambio científico.

CARBONERO CANO, Pedro (1988). «Modelos de organización sémica de la lengua en textos descriptivos». *Cauce: Revista Internacional de Filología*, *Comunicación y sus Didácticas*. 11. 9-22. Recuperado de:
https://cvc.cervantes.es/Literatura/cauce/pdf/cauce11/cauce_11_002.pdf.

GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel. (1988). «*La Tribuna*, de Emilia Pardo Bazán, entre romanticismo y naturalismo». En Y. Lissorgues, *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*. Barcelona. Anthropos. 497-507.

GRIMAL, Pierre. (1989). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona. Paidós.

JONGH-ROSSEL, Mª E. De. (1994). «Pintura y literatura: el impresionismo pictórico en *La sirena negra* y *La barraca*». *Letras Peninsulares*. Spring. 29-42.

LATORRE, Yolanda. (1993). «El retablo del Cordero Místico de Van Eyck, símbolo espacio vital en *La Quimera*, de Emilia Pardo Bazán». *Cuadernos de Estudios Gallegos*. XLI. 106. 503-510.

_____. (1997). «Emilia Pardo Bazán hacia el siglo XX: la estetización pictórica». En J. M. González Herrán (ed.). *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán. In memoriam Maurice Hemingway*. Santiago de Compostela. Universidade de Santiago-Consorcio de Santiago. 197-210.

_____ . (1998). «Arte y artistas en la obra de Pardo Bazán: cuentos y últimas novelas». *Filología y Lingüística*. XXIV. 1. 33-45.

_____ . (2002). *Musas trágicas (Pardo Bazán y las artes)*. Lleida. Pagès editors. Universitat de Lleida.

MILÀ I FONTANALS, Manuel. (1848). *Manual de retórica y poética*. Barcelona. Imprenta y fundición de Pons y C.

PARDO BAZÁN, Emilia. (1883). *La cuestión palpitante*. Madrid. Imprenta Central de V. Saiz.

_____.(1888). *Mi romería*. Madrid. Imprenta y Fundición de M. Tello.

_____ (1888). *De mi tierra*. La Coruña. Tipografía de La Casa de Misericordia).

_____.(1889). *Al pie de la torre Eiffel*. Madrid. La España Editorial.

_____.(1890). *Por Francia y por Alemania (Crónicas de la Exposición)*. Madrid. La España editorial.

_____. (1895). *Por la España pintoresca*. Barcelona. López Editor.

_____.(1901). *Cuarenta días en la exposición*. Madrid. Prieto y Compañía Editores.

_____ .(1902). *Por la Europa católica*. En *Obras completas*. XXVI. Madrid. Administración.

_____ .(1911a). *La literatura francesa moderna. El Romanticismo. Obras completas*. XXVII. Madrid. V. Prieto y Cía.

_____. (1911b). *La literatura francesa moderna. La Transición,* en *Obras completas*. XXXIX. Madrid. V. Prieto y Cía.

_____. (1911c). *La literatura francesa moderna. El Naturalismo. Obras completas*. XLI. Madrid. Renacimiento.

_____. (1999). *Emilia Pardo Bazán. La obra periodística completa en La Nación de Buenos Aires (1879-1921).* Edición de J. Sinovas Maté. Salamanca. Diputación Provincial de A Coruña.

_____. (1999). «Estudio preliminar». *Los hermanos Zemganno* Edmundo de Goncourt. Alicante. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Edición digital basada en la edición de Buenos Aires; México, Espasa Calpe, 1948. Recuperado de: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-hermanos-zemganno--0/html/ff00b878-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_1_

_____ .(2005). *La vida contemporánea*. Edición facsimilar de C. Dorado. Madrid. Hemeroteca Municipal de Madrid.

_____. (2014). *Apuntes de un viaje. De España a Ginebra*. Edición de José Manuel González Herrán. Santiago de Compostela. RAG-USC.

REIS, Carlos. (1985). *Fundamentos y técnicas del análisis literario*. Madrid. Gredos.

SOTELO VÁZQUEZ, Marisa. (1998). «Emilia Pardo Bazán: entre el Romanticismo y el Realismo». *Del romanticismo al realismo: actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX*. Coord. por Luis Felipe Díaz Larios,Enrique Miralles. 429-442

STANTON, Edward (1970). «*Los Pazos de Ulloa* y la pintura». *Papeles de Son Armadans*. 58. 179-287.

TARANILLA, Raquel. (2020). «Procedimientos lingüísticos en la representación del territorio: rasgos para la caracterización de textos descriptivos». *Hesperia. Anuario de filología hispánica.* XXIII-2. 73 – 93.