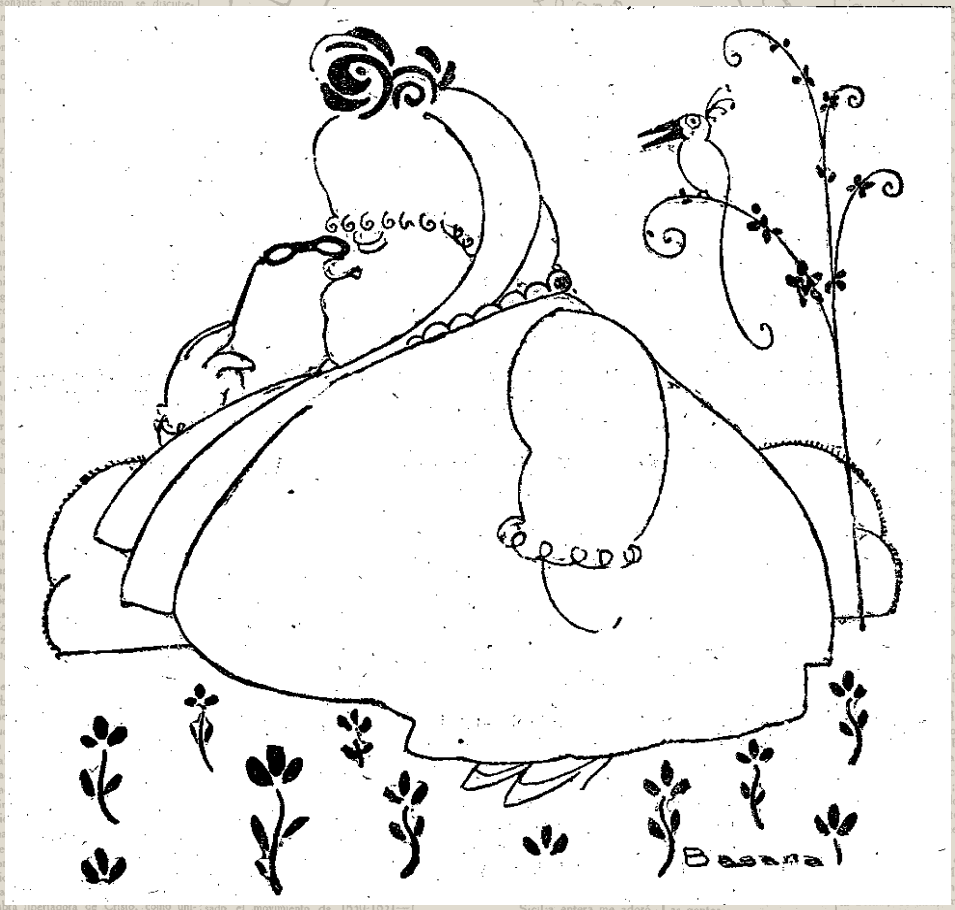
La Tribuna
CADERNOS DE ESTUDOS DA CASA MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN
ANO 2019 HOMENAXE Á PROFESORA MARYELLEN BIEDER NÚM. 14



Deputación DA CORUÑA

DIRECTOR Xosé Ramón Barreiro Fernández *(Universidade de Santiago de Compostela / Real Academia Galega)*
SUBDIRECTORAS Patricia Carballal Miñán *(Universidade da Coruña) / Pilar Couto Cantero (Universidade da Coruña)*
SECRETARIA Cristina Patiño Eirín *(Universidade de Santiago de Compostela)*
SECRETARIA ADXUNTA María Bobadilla Pérez *(Universidade da Coruña)*

COMITÉ DE REDACCIÓN
Xosé Luis Axeitos *(Real Academia Galega)*
Ricardo Axeitos Valiño *(Real Academia Galega)*
Jacobo Manuel Caridad Martínez *(Real Academia Galega)*
Santiago Díaz Lage *(UNED. Madrid)*
Mercedes Fernández-Couto Tella *(Real Academia Galega)*
Araceli Herrero Figueroa *(Universidade de Santiago de Compostela)* †
Pedro Incio *(Universidade da Coruña)*
José Luis Mínguez Goyanes *(Universidade da Coruña)*
María del Mar Novo Díaz

COMITÉ CIENTÍFICO

PRESIDENTE: José María Paz Gago *(Universidade da Coruña)*
Mª de los Ángeles Ayala Aracil *(Universidad de Alicante)* †
Yolanda Arencibia *(Universidad de Las Palmas de Gran Canaria)*
Maryellen Bieder *(Indiana University, Bloomingtoon)* †
Carmen Bobes Naves *(Universidad de Oviedo)* †
Laureano Bonet *(Universitat de Barcelona)*
Jean-François Botrel *(Université de Rennes)*
Anthony H. Clarke *(University of Birmingham)*
Nelly Clemessy *(Université de Nice)* †
Lou Charnon-Deustch *(State University of New York at Stony Brook)*
Xosé María Dobarro Paz *(Universidade da Coruña)*
Carlos Feal Deibe *(State University of New York at Buffalo)*
Ángeles Ezama Gil *(Universidad de Zaragoza)*
Ana María Freire *(UNED. Madrid)*
Salvador García Castañeda *(Ohio State University)*
José Manuel González Herrán *(Universidade Santiago de Compostela)*
Germán Gullón *(Universidad de Amsterdam)*
David Henn *(University College of London)*
Yvan Lissorgues *(Université de Toulouse-Le Mirail)*
Danilo Manera *(Universidad de Milán)*
Marina Mayoral *(Universidad Complutense de Madrid)*
César Antonio Molina *(Universidad Carlos III de Madrid)*
Alberto Moreiras *(Duke University)*
Rosa Navarro Durán *(Universitat de Barcelona)*
Juan Oleza *(Universitat de València)*
Tonina Paba *(Università degli Studi di Cagliari)*
Juan Paredes Núñez *(Universidad de Granada)*
Carmen Parrilla García *(Universidade da Coruña)*
Ermitas Penas Varela *(Universidade Santiago de Compostela)*
Luz Pozo Garza *(Real Academia Galega)*
Olivia Rodríguez González *(Universidade da Coruña)*
Alfredo Rodríguez López-Vázquez *(Universidade da Coruña)*
Gonzalo Sobejano *(Columbia University)* †
Adolfo Sotelo *(Universitat de Barcelona)*
Marisa Sotelo *(Universitat de Barcelona)*
Fernando Varela *(Universidad de Viena)*

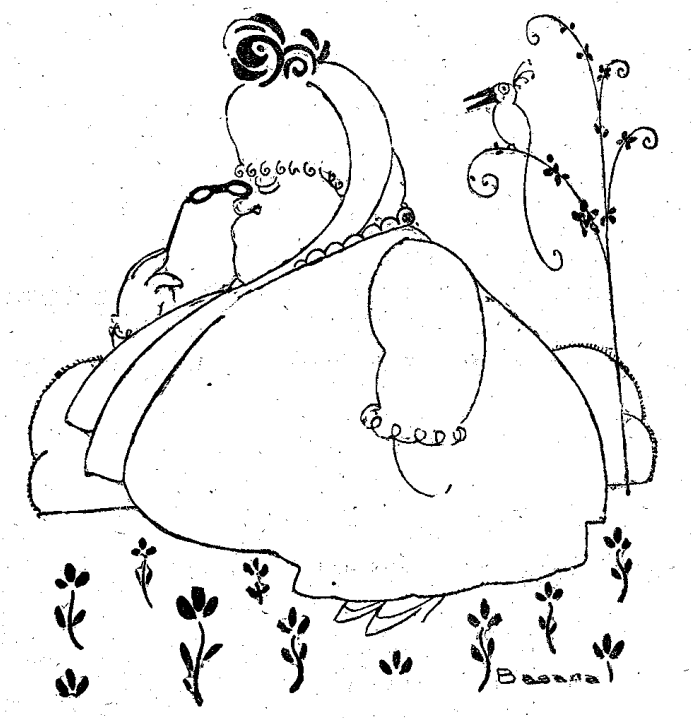
COMITÉ DE HONRA
Javier Baamonde *(Doutor en Historia)*
Juan Gil de Araújo *(Marqués de Figueroa)*
Javier Ozores Marchesi *(Productor de cine)*
María del Carmen Colmeiro Rojo *(Condesa de Pardo Bazán)*

Bases de datos nas que está incluída a revista: LATINDEX, ERIH PLUS, RESH, DICE, ISOC e DIALNET

Periocidade: Anual
Deseño e maquetación: Modográfica
En portada: Arquivo da Real Academia Galega.
ISSN: 2255 - 0771
Título clave: La Tribuna (A Coruña. Internet)
Depósito Legal: C 1192-2014
© Real Academia Galega
Rúa Tabernas, 11 - 15001 A Coruña.

La Tribuna

CADERNOS DE ESTUDOS DA CASA
MUSEO **EMILIA PARDO BAZÁN**



Deputación
DA CORUÑA

REAL ACADEMIA GALEGA

ÍNDICE XERAL

MONOGRÁFICO HOMENAXE A PROFESORA MARYELLEN BIEDER
COORDINADO POR CRISTINA PATIÑO EIRÍN

Lou Charnon-Deutsch
"Maryellen Bieder* (1942-2018) IN MEMORIAM" 9

ESTUDOS

Jennifer Smith
"She wears the Pants: Fashion, Gender, and Power Dynamics in Pardo Bazán's "feminista"" 12

Roberta Johnson
"Lo que María Zambrano descubrió en su exilio caribeño" 28

Denise DuPont
"Leopoldo Alas y las mujeres robinsonianas: "La leyenda de oro"" 41

Christine Arkinstall
"No Shrinking Violets but Tall Poppies: Ambition, Glory, and Women Writing in Spain's Mid-Nineteenth Century" 58

Francisca González Arias
"Los espacios gallegos de Emilia Pardo Bazán" 87

Íñigo Sánchez-Llama
"La obra crítica de Maryellen Bieder (1942-2018) sobre la producción literaria de Emilia Pardo Bazán (1851-1921): análisis de una interpretación feminista" 96

RECENSIÓNS

Pilar Couto-Cantero
"* Emilia Pardo Bazán, *La Tribuna*, Edición bilingüe traducida al inglés por Graham Whitaker, Liverpool, University Press, 2017, 436 pp. " 113

María Bobadilla Pérez
"* Sara Muñoz-Muriana, *Andando se hace el camino: calles y subjetividades marginales en la España del siglo XIX*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2017, 348 pp." 116

Cristina Patiño Eirín
"* *MODERN SPANISH WOMEN AS AGENTS OF CHANGE. Essays in Honor of Maryellen Bieder*. Edited by Jennifer Smith, Lewisburg, Pennsylvania, Bucknell University Press, 2019, 236 pp. 119

NORMAS PARA A PRESENTACIÓN DE ARTIGOS E COLABORACIÓNS 125

PRESENTACIÓN

La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán está dedicada á publicación de traballos de investigación, recensións e notas referidos á vida e á obra de Emilia Pardo Bazán, así como a dar conta das actividades levadas a cabo na súa Casa-Museo e outras noticias que teñan que ver coa escritora.

A revista ten carácter anual. O prazo de admisión para a recepción das colaboracións, sempre relacionadas co noso ámbito científico e de acordo coas normas de publicación establecidas, acabará o 1 de xullo de cada ano.

Co fin de manter e incrementar o interese da nosa publicación, todas as propostas recibidas serán revisadas e valoradas con carácter anónimo por membros do Consello de Redacción e do Comité Científico da revista, ademais de por dous especialistas para a súa avaliación externa, utilizando o sistema de dobre cego.

A estrutura da revista distribuirase de acordo cos seguintes apartados:

I. ESTUDOS: Neste apartado incluiranse ben aqueles traballos que teñan unha extensión mínima de 20 páxinas e máxima de 30 ou ben aqueles que pola súa relevancia científica merezan aparecer nesta sección. Neles tratarase en profundidade un tema relacionado coa escritora e o seu mundo.

II. NOTAS: Traballos científicos breves (sobre 10 páxinas).

III. DOCUMENTACIÓN: Inéditos, cartas ou outros materiais que poidan aparecer de ou sobre Pardo Bazán.

IV. RECENSIÓNS: Incluiranse neste apartado recensións, resumos ou críticas de traballos que vaian aparecendo sobre a escritora coruñesa.

V. NOTICIAS SOBRE EMILIA PARDO BAZÁN.

Maryellen Bieder*
(1942–2018)
IN MEMORIAM

coordinado por Cristina Patiño Eirín

Lou Charnon-Deutsch
(PROFESSOR EMERITA STONY BROOK UNIVERSITY
HISPANIC LANGUAGES AND LITERATURE)
lou.deutsch@stonybrook.edu

Readers of the *Boletin* mourn the loss of one of the premier scholars of nineteenth and twentieth-century fiction, Maryellen Bieder, who died on January 31, 2018. After earning her Bachelor degree from Lawrence University, Maryellen received her MA from Indiana University in Bloomington, and her PhD at the University of Minnesota in 1973. Beginning in 1976, she devoted thirty-eight years of her professional career to the Department of Spanish and Portuguese at Indiana University. Besides her service to the Department of Spanish and Portuguese, Maryellen was an adjunct member of Women's Studies and Comparative Literature, and an affiliate of West European Studies, Latin American and Caribbean Studies, and International Studies. In addition to teaching courses in Spanish and Catalan literature she encouraged countless students to study abroad and served for a year as the Resident Director of the Wisconsin-Indiana-Purdue program in Madrid.

* "Fotografía cortesía de Carmen Pereira-Muro [Nota da Redacción]."

© 2019 CASA-MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN. *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, núm. 14, pp. 9-10.

Maryellen established herself as a scholar of international repute in the field of Spanish literature and culture of the nineteenth and twentieth century, with special expertise in gender theory and texts by Spanish women writers. She is recognized today as one of the leading international experts on the Galician writer Emilia Pardo Bazán about whom she has written over a dozen articles. Other women writers she brought to international attention were Mercè Rodoreda, Carmen de Burgos, Carmè Riera, Marina Mayoral, and Concepción Gimeno de Flaquer.

Among Maryellen's many fine publications stand out *Narrative Perspective in the Post-Civil War Novels of Francisco Ayala* (1979), *Writing Against the Curren*t (1993), *Mujeres en la narrative de la posguerra, De la marginalidad a la agencia historica y la opacidad posmoderna (2005),* and volumes she co-edited with other prominent Peninsularists: *La literatura escrita por mujer desde el siglo XIX hasta la actualidad* in the collection edited by Iris Zavala entitled *Breve historia feminista de la literatura Española* (1998) and *Spanish Women Writers and Spain's Civil War* co-edited with Roberta Johnson (2017).

When she passed Maryellen was working on a book-length project entitled "Women in the Public Eye: Images of Spanish Women Authors in the Periodical Press, 1880-1920." Though this project may never come to fruition, her most recent work on the friendship and letters exchanged between Gabriela Cunninghame Graham and Emilia Pardo Bazán are testimony to the groundbreaking archival work for which she is noted.

Maryellen's national and international service reflects her indefatigable dedication to every aspect of the profession. She has served as a reviewer for professional organizations, presses, and journals and served on the editorial and advisory boards of numerous prestigious journals. She also contributed her time to various committees of the Modern Language Association and served as a referee for dozens of tenure and promotion committees.

Summers would find Professor Bieder deep in archival research in Spain as soon as classes at Indiana University ended each Spring. We shall all miss seeing her ensconced in her seat at the Biblioteca Nacional in Madrid and other libraries abroad where she was a familiar, beloved figure.

© 2019 CASA-MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN. *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, núm. 14, pp. 9-10.

I.
ESTUDOS

She Wears The Pants: Fashion, Gender, And Power Dynamics In Pardo Bazán's "Feminista"

Jennifer Smith
(SOUTHERN ILLINOIS UNIVERSITY)
smithjen@siu.edu

(recibido xullo/2019, aceptado novembro/2019)

RESUMEN: La conexión que el relato "Feminista" (1909) hace entre los papeles de género, la dinámica del poder y la moda se hace eco de los ensayos y artículos periódisticos que Pardo Bazán escribió para abogar para reformas en la moda femenina que harían que la mujer estuviera más cómoda, sana y libre en sus movimientos, y en que afirma que la moda actual desempeña un papel crucial en la "esclavitud" de la mujer. Entre los cambios de moda que respalda, menciona el *divided skirt*, esencialmente un precursor de pantalones para mujer. Por lo tanto, sostengo que el travestismo en que participa la pareja del cuento hace un comentario intenciondado sobre el papel que tiene la moda en el mantenimiento o subversión de los roles tradicionales del dominio masculino y la sumisión femenina. También conecta con la famosa acuarela de Pardo Bazán vistiéndose unos pantalones masculinos.

PALABRAS CLAVE: moda, travestismo, papeles de género, desigualdad de género, *gender performance*, violencia doméstica.

ABSTRACT: The connection the short story "Feminista" (1909) makes between gender roles, power dynamics, and fashion echoes essays and journalistic pieces Pardo Bazán wrote to advocate for fashion reforms that allow for women's comfort, mobility, and health, and in which she asserts that current fashion trends play a pivotal role in women's "slavery." Among the fashion changes she endorses is the divided skirt, essentially a precursor to pants for women. Thus, I argue that the transvestism the couple in the story engages in makes a pointed commentary on fashion's role in either the maintenance or subversion of the traditional roles of male dominance and female submission. It also connects to the famous water color image of Pardo Bazán slipping on a pair of male trousers.

KEY WORDS: fashion, crossdressing, gender roles, gender inequality, gender performance, domestic abuse.

Feminist positions on women's relation to clothing and fashion have always been divided, to say the least. Essentially there have been two conflicting perspectives, one which views fashion as a form of patriarchal subjugation and another which views it as means to

empowerment (Tyner and Ogle, 2009: 112). Feminists' initial antagonistic relationship to fashion and beauty had its roots in the nineteenth-century dress reform movement in the United States against restrictive and unhealthy fashion trends such as corsets and overly long and cumbersome skirts. These women argued that fashion physically inhibited women, making them both ill and incapable of serious work outside the home, arguments Emilia Pardo Bazán herself reiterated in essays and journalistic pieces. In "La reforma integral del traje en los EE.UU. (de interés para las damas)" (1890)[1] Pardo Bazán advocates for fashion reforms that would allow for women's improved comfort, mobility, and health. She states that in the United States, fashion has changed to accommodate women's increased engagement in serious and lucrative activities that require practical attire, the most notable change being the appearance of the divided skirt (López Quintáns, 2013). Pardo Bazán also praises the divided skirt, a clear precursor to pants for women, that same year in *Por Francia y por Alemania* (1890). Stating that this fashion change could contribute to a social revolution, she writes (52-53):

> Ya comprenderéis, ¡oh severos lectores y lectoras asustadizas! Que hablo del *divided skirt*, ó sea del traje con pantalones.
>
> Sólo se escandalizarán los pusilánimes. Yo no. Me parecerá siempre más escandaloso que la mujer se degrade y caiga en la abyección por no poder ganarse honradamente la vida, que ver expuesto en un escaparate un traje airoso y práctico, cuya creación, obra de eminente sastre inglés, se debe a la necesidad en que se ven muchas norteamericanas de andar aprisa y no enredarse en las enaguas cuando suben a tranvías, coches y barcos de vapor.
>
> […] Yo creo que el sastre del traje partido es un genio que se adelanta á su siglo y á su era.

The Galician author, likely hoping to win over even some of her more conservative readers, argues in "La reforma integral del traje en los EE.UU." that these changes are necessary for all women since medicine and hygiene are calling for women to be more active –along with clothing that accommodates such activity– in order to avoid the illnesses (physical and psychological) of an overly sedentary lifestyle, disorders that, she asserts, affect the wellbeing of a woman's children (López Quintáns, 2013). Other reforms she embraces in this same piece are shorter skirts that are easier to walk in and that don't trap all the dust and debris from the streets, and undergarments such as the *chemilette*, than can be worn under the divided skirt, and the model bodice because, unlike the corset, it was less restrictive and didn't damage the internal organs (López Quintáns, 2013). Lamenting that practical clothing for women in Spain can only be seen in sports and hunting, she ends her piece comically by saying that her clothing activism will be limited to advocating for

[1] This essay originally appeared in *El Guadalete. Periódico Político y Literario*, vol. 36, no. 10.627, Novemeber 10, 1890 and is reproduced in its entirety in Javier López Quintáns's article "Tres textos dispersos de Emilia Pardo Bazán: 'La reforma integral del traje en los Estados Unidos (de interés para las damas),' 'Más indumentaria, de interés para los dos sexos' y 'La mujer periodista.'"

the divided skirt in writing, hoping that a young, attractive Spanish woman will make it fashionable by actually wearing it in public (López Quitáns, 2013).

Indeed, as the title of Pardo Bazán's article "La reforma integral del traje en los EE.UU. (de interés para las damas)" already indicates, her arguments in favor of clothing reform for women are simply a reiteration of those used by the nineteenth-century dress reform movement in the United States, arguments that Robert E. Riegel in "Women's Clothes and Women's Rights" (1963: 390) summarizes as follows:

> The feminist objections to current styles were based in part on the socially acceptable grounds of feminine health. Long skirts swept the ground collecting the unspeakable filth that lay ankle deep on contemporary streets; they were voluminous and difficult to handle […]. Tightly corseted waists rearranged the vital organs, encouraging the frequent and well-advertised feminine ill health. […] Not only feminists, but doctors and educators, deplored fashionable dress, moaning that women were courting sickness and death, and were becoming unable to perform normal housework and to bear healthy children.

While Pardo Bazán initially stopped short of making the more bold and controversial arguments of American feminists who also claimed that "Feminine apparel was designed consciously to hamper women's movement and thus prevent them from earning their livings except through marriage" (Riegel, 1963: 391), eighteen years later, in 1908, in her column "La vida contemporánea" (730) she makes just such an argument and goes on to argue that certain fashion trends uphold women's slavery:

> Ciertas modas y ciertos estilos van contra lo poco que ha progresado la mujer. Observemos cómo la moda encierra un sentido simbólico. En Turquía el velo, en China la deformación del pie, son el símbolo de la sujeción y del atraso de las hembras. Si en Europa prevalecen hechuras que imposibilitan á la mujer para andar, entrar, salir, moverse, hacer vida activa, en suma, es lo mismo que desandar los cortos pasos andados y volver á los tiempos de la pierna quebrada, las rejas y los cerrojos. La esclavitud femenina está apuntalada también por la moda.

She even advocates for the formation of a "Sindicato de senõras elegantes" which, she writes, would do as much, if not more, to improve women's situation than the suffragist movement (Pardo Bazán, 1908: 730):

> Debiera establecerse un Sindicato de señoras elegantes –en los países donde se confeccionan los modelos y se guisan las novedades– para rechazar enérgicamente toda innovación contraria á la comodidad. Que discurran y varíen sin causar molestias, sin atentar á lo más precioso, la salud y la facilidad del existir. Esas señoras sindicadas imponiéndose en los modistos, haciendo el vacío á las invenciones funestas, serían más útiles á su sexo que las sufragistas – ó por lo menos, tanto.

The following year, 1909[2], Pardo Bazán publishes her short story "Feminista," which gives fictional representation to her statement on the way female fashion represents female subjugation and debasement. Indeed, the Galician author herself acknowledged in *Cuarenta días en la exposción* (1901) that "La moda no es algo arbitrario. Por eso merece considerarse como importante manifestación social y artística" (Pardo Bazán, 1901: 104; qtd in López Quintáns 2013).

By the early twentieth century, and despite the gradual disappearance of the fashion reform movement, women's clothing styles continued to change dramatically in order to accommodate women's increased participation in society. This leads Robert Riegel to assert that "Improved clothes had in fact played no part in feminine emancipation, but feminine emancipation had brought greater dress reform than the most visionary of the early feminists had advocated" (1963: 401). However, whether fashion brought about changes in women's status, or whether women's status brought about changes in fashion is most certainly up for debate. The early twentieth-century Spanish writer Carmen de Burgos, for example, argued that fashion itself actually erased class and gender differences. In regard to class she states that: "La moda tiende a igualarlo todo. Esa diferencia que existía en el aspecto exterior de la gran dama, la burguesa y la mujer de *conducta* dudosa, ha desaparecido. Todas visten lo mismo. No se diferencia de una simple señora, una Princesa o una Reina. Está todo permitido" (Burgos, 1927: 262; qtd in Johnson 2018: 61)[3]. And taking on the question of fashion and gender she notes the way the clothes between the sexes are becoming more and more similar and concludes her discussion on fashion by noting that: "La única conquista que no ha realizado la mujer en la moda ha sido la del pantalón. La tentativa de la falda pantalón fué rechazada escandalosamente por los hombres" (Burgos, 1927: 262). However, as Roberta Johnson notes, pants for women was "a practice that was, in fact, just around the corner" (2018: 62).

After the disappearance of the dress reform movement in the early twentieth century, it was not until the 1980s that questions of fashion and beauty were taken on again seriously by feminist theorists. Feminist authors such as Naomi Wolf (*The Beauty Myth: How Images of Beauty Are Used against Women*, 1990) and Susan Faludi (*Backlash: The Undeclared War against Women*, 1991) argued that fashion and beauty ideals worked only to instill insecurity in women about their bodies, leading them to spend inordinate amounts of time and money on their appearance rather than on more meaningful activities (Tyner and Ogle 2009: 102). In contrast, other writers, such as Susan Estrich (*Sex and Power*, 2001), Nancy Etcoff (*Survival of the Prettiest: The Science of Beauty*, 1999) and Harriet Rubin (*The Princessa: Machiavelli for Women*, 1998) argued that sexual attractiveness can be a form of empowerment that has real social and economic payoffs evidenced by women's successful

---

2 According to Herrero Figueroa, the story was published in 1909 in *Sud-exprés (Otros cuentos)* (2010-2011: 57, nota 1).

3 Pardo Bazán also discusses the way in which fashion has erased class distinctions in her 1908 column "La vida contemporánea" (730). For more on the question of Pardo Bazán's views on fashion and social class see my article "Cultural Capital and Social Class in Emilia Pardo Bazán's 'La mujer española' and *Insolación.*" For an analysis of the author's treatment of feminine fashion in *Insolación*, see Dorota Henegan's *Striking* Their Modern Pose: Fashion, Gender, and Modernity in Galdós, Pardo Bazán, and Picón

use of their sexuality to improve their social standing (Tyner and Ogle, 2009: 109). The Spanish writer Lucía Etxebarria, for example, exemplifies such an attitude when she writes that "Ser feminista no […] implica renunciar al sujetador, el lápiz de labios, los tacones de aguja y los pendientes. Se trata de reclamar al poder de las mujeres y el derecho de cada una de nosotras a utilizar ese poder según nuestros propios términos" (Etxebarria, 2000: 15; qtd in Johnson 2018: 65).

Perhaps most useful to examining the questions of fashion and gender in Pardo Bazán's "Feminista," however, are contemporary feminist theories on the body informed by the work of Michel Foucault. Foucault's decentralized concept of power has been used to undermine ideas of beauty and fashion as a male conspiracy imposed on women and to substitute them with a focus on the ways in which the body, specifically the dressed female body, has been made to perform gender by a variety of social and cultural forces. In "Foucault, Femininity, and the Modernization of Patriarchal Power" (1988), Sandra Bartky states that: "The disciplinary power that inscribes femininity in the female body is everywhere and it is nowhere; the disciplinarian is everyone and yet no one in particular (74). She adds that:

> Insofar as the disciplinary practices of femininity produce a 'subjected and practiced,' an inferiorized, body, they must be understood as aspects of a far larger discipline, an oppressive and inegalitarian system of sexual subordination. This system aims at turning women into the docile and compliant companions of men just as surely as the army aims to turn its raw recruits into soldiers. (Bartky, 1988: 75)

Thus, for Bartky, it is specifically women's performance of femininity through the practice of culturally constructed feminine behaviors and fashion trends that makes them complicit, although sometimes unwittingly, in their own subordination. In this gender regime, clothes are one of the principle ways in which the body is made to signify sex and gender for, as Joanne Entwistle notes "Conventions of dress transform flesh into something recognizable and meaningful to a culture and are also the means by which bodies are made 'decent,' appropriate and acceptable within specific contexts" (2000: 323-324). While there are explicit forms of dress requirements, such as when uniforms are required in the workplace, schools, or prisons, there are also implicit requirements such as in white collar jobs in which professional attire is simply understood to be expected (Entwistle, 2000: 330). When it comes to questions of gender, similar explicit and implicit rules apply (Entwistle, 2000: 329). For example, in the late nineteenth century, as we have seen, the divided skirt for women was implicitly discouraged whereas cross dressing was strictly forbidden[4]. But, if

[4] We know that female cross dressers were occasionally arrested in the US, although, according to Riegel, they were never formally charged since there were no laws prohibiting male impersonation (1963: 397). And while no woman was ever arrested for wearing the divided skirt, cultural pressures prevented women from wearing it. Pardo Bazán, for example, laments that even in París there are no women bold enough to wear the divided skirt in public: "Dícese que un sastre ó modista ofreció premios en metálico á las primeras que se echasen á la calle con el pantaloncillo á la zuava. Increíble parece que de tanta mujer como anda por París deseando exhibirse, no haya tres que se concierten para hacerse en un día más famosas y nombradas que Edison y Eiffel. ¡Es que salir así pide más valor moral que entrar en el cuarto de un varioloso ó ponerse ante la boca de un cañón cargado para recibir la bala" (*Por Francia y por Alemania* 1899, 53). And Carmen de Burgos in *La mujer moderna y sus derechos* (1927) states that: "La tentativa de la falda pantalón fué rechazada escandalosamente por los hombres. Sólo con el uso del pijama ha logrado la mujer satisfacer el deseo de usar esta prenda" (1927; 262).

the body is, by nature, one sex or another, why is clothing so regimented by culture, and why is crossdressing so threatening for many?

Judith Butler's response to this question is to argue that the binary gender identities, as we know them, are not natural but rather socially constructed and fixed through reiterative practices or performances, which obviously include attire (Tyner and Ogle, 2009: 105). According to Butler, "The view that gender is performative [seeks] to show that what we take to be an internal essence of gender is manufactured through a sustained set of acts, posited through the gendered stylization of the body. In this way, it show[s] that what we take to be an 'internal' feature of ourselves is one that we anticipate and produce through certain bodily acts" (2007: xv-xvi). Butler argues that crossdressing, or drag, both helps see more clearly the performative nature of gender and confuses our ability to distinguish between a person's "real" gender and "artifice" (2007: xxiii-xxv). A drag queen who successfully passes as a woman, for example, leaves one unable to determine whether the body is that of a man or a woman and causes a gender crisis in that "it become unclear how to distinguish the real from the unreal" (2007: xxiv). Does a drag queen's successful performance of femininity reveal that he is truly, in essence, feminine, or does it emphasize his essential manliness that cannot be disguised by feminine attire? The very fact that the answer is not clear reveals that the gender one performs and the sex of one's body have no inherent correlation; people are socialized to adopt feminine and masculine behaviors as culture dictates, and those cultural norms do not necessarily signal an essential gender.

While the views of feminists such as Bartky and Butler are by no means the last word on the complex and controversial topics of gender, feminism, and fashion, they are fruitful for examining the issues raised in Emilia Pardo Bazán's 1909 short story "Feminista," about a young woman who marries an older man who was an incorrigible womanizer in his youth and remains an outspoken defender of the traditional gender order. To ensure that Clotilde knows her place in the marriage from day one, the morning after their wedding night Nicolás orders her to put on his pants, telling her that from this day forward she will never wear them again. Clotilde fulfills her role as submissive wife until Nicolás falls terminally ill and becomes physically dependent on her. During this time the initial power dynamic of the marriage is inverted, and is given symbolic representation when, every morning, Clotilde orders Nicolás to put on her petticoat so that he understands that from now on he will wear the petticoat in this marriage.

Estrella Cibreiro has argued that Clotilde's actions balance the scales of gender relations and are not intended only to punish and take revenge on her husband, but more importantly to vindicate Clotilde (2017: 78). Maryellen Bieder argues that the narrative structure of the story "maneuvers the reader into accepting a radical violation of gender boundaries" (1993: 150). Araceli Herrero Figueroa, on the other hand, has read this story as an example of reciprocal domestic abuse and revenge where real gender inequality is not achieved (2010-2011: 57-58; 67). No critic, however, has attempted to unpack the premise that women's clothing in and of itself is degrading, or to question whether the violence in the story is truly equal. Why is it a given that forcing someone (either male or female) to dress in typically female clothing abuse? And why do we automatically assume men's clothes, especially

pants, represent respectability and empowerment? Finally, how is the sartorial violence equal when Clotilde was subjected to it her an entire life, without cause, both by society and her spouse, but her husband, despite his abusive behavior, was only forced to wear women's clothes in the privacy of the home, and during the final years of his life?

It is my assertion that the transvestism the couple engages is not merely symbolic but actually makes a pointed commentary on fashion's role in either the maintenance or subversion of the traditional roles of male dominance and female submission. It draws attention to the way in which the body is made to perform gender largely through fashion. The symbolism of pants (*pantalones)* and petticoats (*enaguas*) is immediately clear to the reader, as Herrero Figueroa notes, "aquí los pantalones se configuran como metáfora de la *potestas* y *auctoritas*, frente a las enaguas (ropa interior, que no faldas), símbolo de la sumisíon y luego del travestismo humillante" (2010-2011: 67). Carmen de Burgos's words here are also apropos: "El hombre llegó a hacer del pantalón el signo de su virilidad. Es corriente la frase, 'En mi casa no hay más pantalones que los míos' cuando quiere asentar su supremacía" (1927: 250). What is less clear is what message are we to take from the forced cross dressing that takes place in the story.

We are privy to the details of the relationship between Nicolás Abréu and Clotilde Pedregales though two intra– and homodiegetic narrators. The first narrator, whose ungendered voice[5] opens the story, tells us of how s/he met the couple at the *balneario*. S/he describes Nicolás as annoying, disdainful, argumentative, bitterly pessimistic, arrogant, contradictory, judgmental, verbally aggressive, and ultra-reactionary on questions of gender. According to Nicolás (Pardo Bazán, 1996: 112):

> Los tiempos eran fatídicos y la relajación de las costumbres horripilaba. En los hogares reinaba la anarquía, porque, perdido el principio de autoridad, la mujer ya no sabe ser esposa, ni el hombre ejerce su prerrogativas de marido y padre. Las ideas modernas disolvían, y la aristocracia, por su parte, contribuía al escándalo. Hasta que se zurciesen muchos calcetines no cabía salvación. La blandenguería de los varones explicaba el descoco y garrulería de las hembras, las cuales tenían puesto en olvido que ellas nacieron para cumplir deberes, amamantar a sus hijos y espumar el puchero.

The second narrator, a medical doctor who also met Nicolás Abréu at the health resort spa, shares the first narrator's negative opinions. He refers to Nicolás condescendingly as "el

[5] Cibreiro argues that the initial narrator is female because the reader is inclined to associate her with the author herself (79), I imagine because of the narrator's use of the first person. Bieder argues that uncertainty of the narrator's gender is a strategy that "transmits the story's challenge to traditional gender relations" (1993: 149). If I had to assign a gender to the initial narrator I would also conjecture that she is female and an alter-ego of the author, but not simply because of the use of the first person since we know of Pardo Bazán's tendency to play with the gender of her first-person narrators, but because Nicolás goes to great extent to give his harangues against feminist reforms when the narrator is present, and the narrator takes great care to simply be nonreactive to his diatribes, suggesting that the narrator is a feminist like Pardo Bazán herself, "Habiendo yo notado que al hallarme presente arreciaba en sus predicaciones el buen señor, adopté el sistema de darle la razón para que no se exaltase demasiado" (1909: 112). That said, Susan Walter has read this same passage as evidence that the narrator is likely male (153-54).

de los pantalones" and asserts that, because of his bragging, he must have been "el más solemne majadero" (Pardo Bazán, 1996: 114).

Most incriminating, however, are Nicolás's moral hypocrisy and ill treatment of his wife. The medical doctor informs us that he only became a moral conservative after having had to abandon his wanton lifestyle due to health issues, "Es el caso que Abréu, como todos los que a los cuarenta años se vuelven severos moralistas, tuvo una juventud divertida y agitada. Alifafes y dolamas le llamaron al orden, y entonces acordó casarse, como él que acuerda mudarse a un piso más sano" (Pardo Bazán, 1996: 114). Shortly afterwards, the doctor insinuates that Nicolás suffers from a venereal disease contracted before his marriage: "Pero Abréu, a pesar de la higiene conyugal, tenía el plomo en el ala. Los restos y reliquias de su mal vivir pasados remanecieron en achaques crónicas, y la primera vez que se consultó conmigo en Aguascaras, vi que no tenía remedio" (Pardo Bazán, 1996: 116). The "plomo en el ala" is a reference to the disease Nicolás contracted from his "mal vivir pasado," most likely either syphilis or gonorrhea[6]. Both diseases, before the invention of antibiotics in the twentieth century, could lead to serious chronic complications and death ("What are the Types?", "Gonorrhea"). We know that Nicolás limps and suffer from arthritis (Pardo Bazán, 1996: 116). Arthritis and joint pain are one of the main symptoms of late stage untreated gonorrhea ("Gonorrhea"). Similarly, Nicolás's limping could be due to the numbness and uncontrollable muscle movements associated with tertiary syphilis ("What are the Types?"). And just as Nicolás's illness did not reappear until after his marriage, both syphilis and gonorrhea fall dormant for some time before reappearing in their last stages ("What are the Types?", "Gonorrhea"). Finally, there is a reference to the "curas prolijas y dolorosas" (Pardo Bazán, 1996: 117). Nineteenth century treatments for syphilis and gonorrhea included mercury, which had a purgative effect and, as we now know, is toxic to the human body (Frith, 2012: 53). While marriage or "la higiene conyugal" was indeed prescribed as a prophylactic against these diseases, it clearly could not cure them once contracted.

Despite showing no repentance about his own former lifestyle, Nicolás constantly rails against society's lax values. The first narrator makes a reference to the contradictions in his thinking only to then extend it to Spaniards in general (Pardo Bazán, 1996: 111):

> su modo de pensar era entre inquisitorial y jacobino, mezcla más frecuente de lo que se pudiera suponer, aquí donde los extremos no sólo se han tocado, sino que han solido fusionarse en extraña amalgama. Han sido generalmente prendas raras entre nosotros la flexibilidad y delicadeza de espíritu, engendradoras de la amable tolerancia.

Nicolás's masculine arrogance and sense of entitlement are made most evident, however, in the scene in which he forces Clotilde to wear his pants as he humiliates and threatens her (Pardo Bazán, 1996: 114):

[6] Because of the similarities between the two diseases, it was not until 1838 that it was firmly established the syphilis and gonorrhea were actually two different diseases (Frith, 2012: 52).

> La mañana siguiente a la boda, al despertar la novia, en el asombro del cambio de su destino, oyó que el novio, entre imperioso y sonriente, mandaba:
>
> –Clotilde mía…, levántate.
>
> Hizolo así la muchacha, sin darse cuenta del por qué: y al punto el esposo, con mayor imperio, ordenó:
>
> –¡Ahora…, ponte mis pantalones!
>
> Atónita, sin creer lo que oía, la niña optó por sonreír a su vez, imaginando que se trataba de una broma de luna de miel…, broma algo chocante, algo inconveniente..; pero ¿quién sabe? ¿Sería moda entre novios?...
>
> –¿Has oído ¿ --repitió él--¡Ponte mis pantalones! ¡Ahora mismo, hija mía!
>
> Confusa, avergonzada, y ya con más ganas de llorar que de reír, Clotilde obedeció lo mejor que pudo. ¡Obedecer es ley!
>
> –Siéntate ahora ahí—dispuso nuevamente el marido, solemne y grave de pronto, señalando a una butaca. Y así que la empantolonada niña se dejó caer en ella, el esposo pronunció:
>
> –He querido que te pongas los pantalones en este momento señalado para que sepas, querida Clotilde, que en toda tu vida volverás a ponértelos. Que los he de llevar yo, Dios mediante, a cada hora y cada día, todo el tiempo que dure nuestra unión, y ojalá sea muchos años, en santa paz, amén. Ya lo sabes. Puedes quitártelos.

Having Clotilde put on his pants is Nicolás's way of forcing her to acknowledge her unequal status in society and in their marriage (men are allowed to wear pants and enjoy other rights that women are denied), and threatening her implicitly with physical violence if she were to do anything thing that would usurp his authority in the marriage (if she were to try to wear the pants, metaphorically speaking). His actions also destroy the prospects of any intimacy or true affections in their relationship. To add insult to injury, Nicolás tells everyone about his humiliation of his wife the day after their wedding, thereby also subjecting her to public shame in order to make himself look better at her expense, or at least so he thinks: "Abréu, que debía de ser el más solemne majadero, anduvo jactándose de ello como de una agudeza y un rasgo de carácteres, que convendría que imitasen todos los varones para cimentar solidamente los fueros del cabeza de familia" (Pardo Bazán, 1996: 114).

One of the most notable details about this first crossdressing scene is that Clotilde is being ordered to wear the clothes that she will never be allowed to wear again. Put otherwise, the violence is in the fact that she is being granted a momentary symbolic privilege only to underscore that she will never exercise this privilege again in her life. It is not the pants per se, but the message and harsh words that ensue, along with the subsequent imposition of her usual feminine attire, that constitute abuse. The pants themselves, are not the source of shame. This makes sense considering that historically female cross-dressing has been less harshly judged than male crossdressing because a man who puts on feminine clothing is assuming a subordinate status while a woman who puts on masculine clothing is assuming a more dominant position (Selcuk, McCreary, Mahalik, 2004: 119). Even today, in most Western societies, women can wear many traditionally male clothes (i.e., pants, suit jacket) without raising an eyebrow, whereas traditionally feminine clothes (i.e., skirts and

dresses) on men are still shocking and even proscribed. Thus, what this cross-dressing scene underscores is that it is the normal feminine clothes that Clotilde is forced to wear, not the pants, that are subjugating, not only because they are physically uncomfortable and inhibit movement (which was most certainly the case), but because they symbolically represent her powerless position in society. The female body, through clothing, is forced to signify its subordinate status not entirely unlike the way symbolic clothing has been imposed on other marginalized groups, such as Jews and gypsies, to publicly mark their social inferiority. However, an unintended consequence of Nicolás's actions is that they emphasize the ways in which gender is constructed in part by fashion because the suggestion is that if Clotilde were allowed to wear pants, the gender dynamics in their marriage might indeed be different. In other words, he explicitly orders her to perform her proper gender role through appropriate attire because her crossdressing would, to use Butler's words, reveal that her gender "is not as fixed as we generally assume it to be" and would "expose the tenuousness of gender 'reality'" and "counter the violence performed by gender norms" (2007: xxv). The fact that Nicolás feels the need to threaten his wife shows how fragile this artificial gender binary is as he believes it can only be held in place by explicit coercion and the implicit threat of violence. It also substantiates Pardo Bazán's assertion that "La esclavitud femenina está apuntalada también por la moda (1908: 730).

The second crossdressing scene is as interesting for its parallels as for its differences. The doctor informs us that: "todas las mañanas, al dejar las ociosas plumas el esposo, una vocecita dulce y aflautada le daba una orden terminante, aunque sonase a gorjeo: --¡Ponte mis enaguas, querido Nicolás! ¡Ponte aprisa mis enaguas!" (Pardo Bazán, 1996: 116). Unlike Nicolás, Clotilde does not change the tone of her voice upon ordering her husband to wear her petticoat, nor does she feel the need to boast about her actions afterwards, as Nicolás did. Furthermore, whereas Nicolás only asks Clotilde to wear his pants once, Clotilde orders her husband to wear her petticoat every morning. The difference in tone suggests that Clotilde position is now such that she does not need to raise her voice in order to be obeyed. Her enigmatic smile, her silences, and her soft voice all serve as covers for her dominance in the marriage and allow her to maintain the image, at least to the outside world, of the submissive wife. Clotilde's repeatedly asking her husband to wear her clothes actually parallels the ways in which she has been required to play the feminine role in society and in her marriage. Thus, the subjugation, in both cases, comes with the imposition of feminine clothes not masculine ones. It is worth noting that the petticoat (*enaguas*) that Nicolás is forced to wear is precisely one of the items of female clothing that Pardo Bazán claims impedes women's movement (*Por Francia y por Alemania* 52-53). Thus, it is fair to say that the petticoat itself symbolizes Nicolás's physical restrictions (due to his illness), that keep him, like many women of the time, confined to the home and dependent on his spouse.

To be sure Nicolás's having to wear female clothing is perceived as more humiliating than Clotilde's having to wear men's clothing not only because of the importance Nicolás personally gives to "wearing the pants" in the marriage, but because, as was mentioned above, he must incur the dishonor of assuming the role of the subordinate sex he

himself so disdains. In her discussion of cross-dressing in *Beauty and Misogyny: Harmful Cultural Practices in the West* (2006), Sheila Jeffrey's makes the polemical argument that heterosexual men's practices of crossdressing "are not about being 'women' but about adopting the socially prescribed behaviours of a subordinate group in order to enjoy the sexual satisfaction of masochism" (49). Later she adds that "The fact that lipstick wearing is deliciously 'humiliating' for men makes it clear that lipstick represents, for them, women's inferior status. Lipstick does not elevate the status of women […] but symbolizes subordination" (61). While some heterosexual men may enjoy the masochistic pleasures of dressing up as a woman, Nicolás's transvestism is imposed by Clotilde, and thus more of a representation of her sadism (desire for revenge) than of his masochism (his desire for submission). Nevertheless, it is true that the masculine/feminine, sadistic/masochistic dichotomies in the story are only inverted, not overcome. It is precisely for this reason that Jeffreys sees crossdressing as a non-feminist practice: "Feminists who want to dismantle gender, because they see it as a product of male dominance, do not 'trans' gender, they simply get over it. […] Transgender politics are fundamentally conservative, dedicated to retaining the behaviours of the dominant and subordinate classes of male supremacy – masculinity and femininity" (2006: 48-49). Thus, concerns like those of Herrero Figueroa that crossdressing does not rectify the underlying gender inequality (2010-2011: 67) have some basis since the sadomasochistic masculine/feminine binary remains intact and is only inverted, not subverted. However, Pardo Bazán's intention here appears to be to emphasize the way in which fashion upholds gender hierarchy, which the story does succeed in doing. Moreover, one must ask what true alternatives would a woman like Clotilde have for gender equality in her marriage while her husband was alive. As Cristina Patiño Eirin reminds us, the penal code at the time only called for 15 days in prison for any man who abused his wife (2018: 24). Unsurprisingly, it is not until Nicolás's death, which is ironically portrayed as a misfortune for Clotilde in the newspaper obituary, that she is finally liberated (Pardo Bazán, 1996: 113). As a young widow with economic means she now holds the most enviable position a woman can hold in society as she is entirely independent (no father and no husband) and controls his own purse strings.

Clotilde is a much more enigmatic character than Nicolás because we have no access to her thoughts and feelings. A young women from a family with no economic means, her parents gladly give her off in marriage to Nicolás Abréu: "Clotildita, […] era mona, bien educada y sin posición ninguna, y los padres se la dieron gustoso, porque Abréu, provisto de buenas aldabas siempre tuvo colocaciones excelentes" (114). The absence of any mention of Clotilde's feelings about the marriage combined with her parents' eagerness to marry her off, and the use of the diminutive "Clotildita" portray her as a mere object of exchange in the transaction between her parents and soon-to-be husband. Herrero Figueroa claims that Clotilde initially represents the *ángel del hogar* and is consequently an anti-heroine, or, the type of character Pardo Bazán disdained (2010-2011: 64; 65). Indeed, Herrero Figueroa's judgment of Clotilde, and of readers who might approve of her actions, is not favorable (2010-2011: 67):

> Clotilde es antagónica porque encarna la domesticidad femenina, el ideal erróneo que [Pardo Bazán] rechazab[a]. Nada hay [...] de valor, de energía, de esprírtu de superación, de valentía, pese aquella ocurrencia final que nada tiene que ver con la requerida igualdad genérica. Clotilde no deja de ser una revanchista 'enfermerita', por mucho que pueda suscitar la sonrisa cómplice de aquellas lectoras algunas de las cuales llegarían a considerar su reacción como supuesta reivindicación 'feminista.'"

While Clotilde may outwardly portray the behaviors of the *ángel del hogar*, after the wedding, there is a clear indication that she never internalized this ideal. While we do not know exactly what Clotilde thought about Nicolás's machista display the night after their wedding, the narrator suggests that she viewed it as a betrayal of her ideals of a marriage based on love rather than servitude: "¿Qué pensó Clotilde de la advertencia? A nadie lo dijo; guardó ese silencio absoluto, impenetrable, en que se envuelven tantas derrotas del ideal, del humilde ideal feminino, honrado, juvenil, que pide amor y no servidumbre…" (Pardo Bazán, 1996: 115). In other words, Clotilde never aspired to be the submissive *ángel de hogar*, but rather hoped for a marriage of affection and equal standing. And although we are told she fulfilled her duties as submissive wife even after Abréu fell ill, it is clear that she enjoys caring for him precisely because she is now in control. We are initially presented with the description of: "la mujer, bonitilla, con cara de resignación alegre, cuidándole solícita, siempre atenta a esos caprichos de los enfermos" (Pardo Bazán, 1996: 111), only to be informed shortly thereafter of her "sonrisilla silenciosa y enigmática" (Pardo Bazán, 1996: 112). Then, we are made privy to the fact that a mere glance by Clotilde was enough to silence her husband during one of his rants: "Generalmente su presencia, una ojeada suya, cortaban en firme las diatribas y catilinarias del marido. No era necesario que murmurase: –No te sofoques, Nicolás; ya sabes que lo ha dicho el médico…" (Pardo Bazán, 1996: 112). There is an inherent contradiction in the doctor's statement that Clotilde both took care of Nicolás with "verdadera abnegación" and that every day she gave him the "orden terminante" to put on her petticoat (Pardo Bazán, 1996: 116).

Considering Clotilde's ability to acquire the upperhand in the marriage the "feminista" of the title of the story appears to be a reference to Clotilde. But, as Joyce Tolliver ponders "Is the author poking fun at the emasculating image of feminists, or is she upholding it?" (Pardo Bazán, 1996: 110). I would argue that the answer depends on the reader and his or her reading of the story. While Clotilde's humiliation of her husband certainly will confirm some people's negative views of feminists, Pardo Bazán's views on fashion and gender, her own relationship to feminism, and her condemnation of gender violence would suggest a different authorial intent. In addition to her critique of the role fashion played in women's subjugation, Pardo Bazán was also unabashed in identifying as a feminist: "Yo soy una radical feminista. Creo que todos los derechos que tiene el hombre debe tenerlos la mujer" (Bravo-Villasante, 1973: 292; qtd. in Tolliver, 1996: 110). Equally relevant is her strong denouncement of violence against women and the way in which "el hombre, en general, cree vagamente que por ser hombre tiene derecho de vida y muerte sobre la mujer" (qtd in Patiño Eirin, 2018: 22). Pardo Bazán spoke out publicly about the law's inadequacy in protecting women from such crimes, about society's general indifference to these crimes,

and more controversially, about some women's complicity in this behavior (Patiño Eirin, 2018: 22; 25-26; 45, Smith, "La violencia", 2009: 583-585)[7]. Regarding the question of crimes of passion, Pardo Bazán argues that what people call passion is merely men's wounded egos which they prefer to protect at the expense of killing their partners; better to be brought to trial and likely face a lenient and sympathetic judge, than to being publicly shamed in any way by the inferior sex (Smith, "La violencia", 2009, 583). However, Pardo Bazán also criticized women who did not exhibit self-respect by acknowledging men's violence for what it was: egoism, not true affection for the woman (Smith, "La violencia", 2009, 584-585). In light of Pardo Bazán's views on domestic violence, I believe it is safe to assume her sympathies lie with Clotilde. For women like Pardo Bazán, who were tired of seeing women victimized, a tale of revenge on the part of a woman with no status in society, and exercised through the seemingly frivolous, yet highly symbolic and relevant question of fashion, was surely satisfying. It allowed the author to simultaneously denounce domestic abuse and the role women's fashion played in women's subjugation, while exacting a playful form of revenge by making Nicolás wear women's undergarments. As a fictional tale, not a conduct manual, it is safe to assert that one can enjoy the poetic justice without assuming Clotilde's actions are intended as a model to be followed.

Pardo Bazán's identification with Clotilde is reinforced by the similarities between this story and the water color image of Pardo Bazán herself represented slipping on a pair of trousers[8].

Watercolor of Pardo Bazán (courtesy of Muséu del Pueblu d'Asturies, Gijón)

[7] Two other useful studies on Pardo Bazán's views and representations of gender violence are R. Ruiz-Ocaña's "Emilia Pardo Bazán y los asesinatos de mujeres" (2004) and Margot Versteeg's "Gender-based Violence in the Short Fiction of Emilia Pardo Bazán" (2010).

[8] The origins of this painting are unknown.

What is most notable is that she is not wearing Turkish *leglettes* or a divided skirt, but clearly a pair of *men's* trousers, like the ones Clotilde is forced to wear on one occasion, and forbidden from wearing ever again. She also is not wearing a corset or petticoat like the one both Clotilde and Nicolás are forced to wear, but divided knickers, possibly a *chemilette* like the one she endorsed in "La reforma integral del traje en los Estados Unidos." And of course the bluestocking, a symbol of her status as a *literata*, carries with it equally charged positive and negative connotations. While the image portrays her with an overly large head and small body as is typical of all caricatures, this portrayal is actually more sympathetic than most of the others done of the author[9], suggesting that the painter may have admired her and her work, at least to some degree. Still, like the story "Feminista," the interpretation of this image is largely dependent on our own views on feminism and women "wearing the pants." This image dialogs with the story, intentionally or not, and connects Pardo Bazán, bluestocking, advocate of fashion reform for women, critic of domestic abuse, and "feminista radical" with Clotilde, the one-time pant wearing "feminista" of the title of the story who did not let her husband's abuse, sartorial and otherwise, go unchecked, and took symbolic justice into her own hands.

BIBLIOGRAPHY

Bartky, Sandra (1988): "Foucault, Femininity, and Modernization of Patriarchal Power", I. Diamond and L Quinby (eds.), *Feminism and Foucault: Reflections on Resistance*, Boston, Northeastern University Press, pp. 61-86.

Bieder, Maryellen (2005): "Picturing the Author: The Private Woman Meets the Public Gaze", *Revista de Estudios Hispánicos*, núm. 39, pp. 301-329.

Bieder, Maryellen (1993): "Plot Gender/Replotting the Reader: Strategies of Subversion in the Stories of Emilia Pardo Bazán", *Indiana Journal of Hispanic Literatures,* núm. 2, pp. 137-56.

Bravo-Villasante, Carmen (1973): *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Magisterio Español.

Burgos, Carmen (1927): *La mujer moderna y sus derechos*, Valencia, Sempere.

Butler, Judith (2007): *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge.

Cibreiro, Estrella (2017): *Palabra de mujer: hacia la reivindicación y contextualización del discurso feminista español*, Madrid, Editorial Fundamentos.

Entwistle, Joanne (2000): "Fashion and the Fleshy Body: Dress as Embodied Practice", *Fashion Theory*, núm. 4, pp. 323-348.

[9] For an analysis of pictorial representations of Emilia Pardo Bazán in the Spanish periodical press, see Maryellen Bieder's "Picturing the Author: The Private Woman Meets the Public Gaze."

Etxebarria, Lucía (2000): *La Eva futura: como seremos las mujeres del siglo XXI y en qué mundo nos tocará vivir*, Barcelona, Ediciones Destino.

Faludi, Susan (1991), *Backlash: The Undeclared War against Women*, New York, Crown.

Frith, John (2012): "Syphilis – Its Early History and Treatment until Penicillin and the Debate on Its Origins", *Journal of Military and Veterans' Health*, núm. 20, pp. 49-58.

Henegan, Dorota (2015): *Striking Their Modern Pose: Fashion, Gender, and Modernity in Galdós, Pardo Bazán, and Picón*, West Lafayette: Purdue University Press.

"Gonorrhea - CDC Fact Sheet (Detailed Version)", *Center for Disease Control and Prevention*. [Online]. [17 jul. 2019]. https://www.cdc.gov/std/gonorrhea/stdfact-gonorrhea-detailed.htm.

Herrero Figueroa, Araceli (2010-2011): "Emilia Pardo Bazán. 'Feminista': desigualdad intergenérica y maltrato doméstico", *La Tribuna*, núm. 8, pp. 57-70.

"The History of Gonorrhea" (2017), *STDAware*. [Online]. [17 jul. 2019]. https://www.stdaware.com/blog/the-history-of-gonorrhea/.

Jeffreys, Sheila (2006): *Beauty and Misogyny: Harmful Cultural Practices in the* West, London, Routledge, 2006.

Johnson, Roberta (2018): "Fashion as Feminism: Carmen de Burgos's Ideas on Fashion in Context," J. Smith (ed.), *Modern Spanish Women as Agents of Change: Essays in Honor of Maryellen Bieder*, Lewisburg, Bucknell University Press, pp. 56-70.

López Quintáns, Javier (2013): "Tres textos dispersos de Emilia Pardo Bazán: «La reforma integral del traje en los Estados Unidos (de interés para las damas)», «Más indumentaria, de interés para los dos sexos» y «La mujer periodista»", *Revista de estudios filológicos*, núm. 26, n. pág. [Online]. https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/38115/3/968-3087-1-PB%20(2).pdf

Pardo Bazán, Emilia [1891]: *Cuarenta días en la exposición*. *Obras completas*, núm. 21, Madrid, Administración.

Pardo Bazán, Emilia (2018): *El encaje roto: antología de cuentos de violencia contra Mujeres*, C. Patiño Eirin (ed.), Zaragoza, Editorial Contraseña, 2018.

Pardo Bazán, Emilia (1996): "Feminista", *"El encaje roto" y otros cuentos*, J. Tolliver (ed.), New York, MLA, pp. 110-117.

Pardo Bazán, Emilia (1899): *Por Francia y por Alemania: Crónicas de la Exposición,* Madrid, La España Editorial, [1899].

Pardo Bazán, Emilia (1908): "La vida contemporánea", *La ilustración artística*, núm. 27, p. 730.

Patiño Eirin, Cristina. "Prólogo en el borde", C. Patiño Eirin (ed.): *El encaje roto: antología de cuentos de violencia contra mujeres*, Zaragoza, Editorial Contraseña, pp. 9-52.

Riegel, Robert E. (1963): "Women's Clothes and Women's Rights", *American Quarterly*, núm. 15, 1963, pp. 390-401.

Ruiz-Ocaña, Ricardo (2004): "Emilia Pardo Bazán y los asesinatos de mujeres", *Didáctica (lengua y literatura)*, núm. 16, pp. 177-188.

Sirin, Selcuk R., Donald R. McCreary, and James R. Mahalik (2004): "Differential Reactions to Men and Women's Gender Role Transgressions: Perceptions of Social Status, Sexual Orientation, and Value Dissimilarity", *The Journal of Men's Studies*, núm. 12, pp. 119-232.

Smith, Jennifer (2016): "Cultural Capital and Social Class in Emilia Pardo Bazán's 'La mujer española' and *Insolación*", *Anales de la literatura española contemporánea*, núm. 41, pp. 143-168.

Smith, Jennifer (2009): "La violencia de género en dos cuentos de Emilia Pardo Bazán", *La literatura de Emilia Pardo Bazán*, J. M. González Herrán (ed.), A Coruña, Real Academia Galega, Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, Fundación Caixa Galicia, pp. 583-591.

Tyner, Keila E. and Jennifer Paff Ogle (2009): "Feminist Theory of the Dressed Female Body: A Comparative Analysis and Applications for the Textiles and Clothing Scholarship", *Clothing & Textiles Research Journal* núm. 27, pp. 98-121.

Versteeg, Margot (2010): "Gender-based Violence in the Short Fiction of Emilia Pardo Bazán", *Au Naturel. Re-reading Hispanic Naturalisms*, J.P. Spicer-Escalante and L. B. Anderson (eds.), Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, pp. 135-152.

Walter, Susan (2010): *From the Outside Looking in: Narrative Frames and Narrative Spaces in the Short Stories of Emilia Pardo Bazán, Newark*, Juan de la Cuesta.

"What Are the Types and Stages of Syphilis?", *WebMD*. [Online]. [17 jul. 2019] https://www.webmd.com/sexual-conditions/types-stages-syphilis.

Wolf, Naomi (1992): *The Beauty Myth: How Images of Beauty are Used against Women*, New York, Anchor Books.

Lo que María Zambrano descubrió en su exilio caribeño

Roberta Johnson
(UCLA Y LA UNIVERSIDAD DE KANSAS)
rjohnson@ku.edu

(recibido xullo/2019, aceptado novembro/2019)

RESUMEN: Después de empezar su carrera filosófica bajo la tutela de José Ortega y Gasset en España, después de la Guerra Civil, María Zambrano se exilió en Cuba y Puerto Rico entre 1940 y 1953. Allí tomó contacto con el grupo poético "Orígenes" y escribió una serie de obras sobre mujeres, incluso "Eloísa o la existencia de la mujer" y "La tumba de Antígona", en las cuales desarrolla sus ideas sobre el alma y emplea uno de sus conceptos centrales "la razón poética".

PALABRAS CLAVE: María Zambrano, exilio, existencialismo, fenomenología, la razón poética,Cuba, Orígenes.

La vida y el pensamiento de María Zambrano fueron profundamente influenciados por su exilio de España durante 45 años después de que la Segunda República Española perdió la Guerra Civil (1936-1939) contra las fuerzas nacionalistas bajo el mando del General Francisco Franco. Zamabrano nació en Vélez-Málaga en Andalucía en 1904. Muy joven se trasladó con sus padres a Segovia más al norte, un traslado que consideraría su primer exilio. Sus padres eran maestros e intelectuales quienes le guiaron en su trayectoria de pensadora desde muy joven. Gracias a sus padres, en Segovia, Zambrano conoció al gran poeta filósofo Antonio Machado y empezó a leer la obra de Miguel de Unamuno. Cuando se fue a Madrid en los años 20 para estudiar en la Universidad, estaba rodeada de algunos de los escritores más destacados que España había visto en unos cien años –Ramón del Valle-Inclán, José Ortega y Gasset, Federico García Lorca, y Xavier Zubiriri– para nombrar solo unos cuantos. También en Madrid se juntó a un grupo de estudiantes que militaba por una república.

A pesar de la brillante producción cultural de la primera parte del siglo veinte en España, en cuanto a la política el país no estaba estable porque el rey Alfonso XVIII dejó que un dictador militar asumiera el poder. Las obras tempranas de Zambrano –unos artículos publicados en *El Liberal* en1928 y su primer libro *Horizonte del liberalismo* de 1930– reflejan sus intereses políticos. Cuando estalló la Guerra Civil en el verano de 1936, amenazando acabar con su querida República, Zambrano dedicó toda su energía y su pluma a trabajar por el gobierno que había sido democráticamente elegido. Cuando sus esfuerzos y los de cientos de miles otros españoles fueron derrotados, Zambrano, como tantos republicanos militantes, se exilió en Latinoamérica. En 1939 Zambrano enseñó brevemente en México antes de pasar un período extendido en el Caribe (Cuba y Puerto Rico) entre 1940 y 1953 (interrumpido por una estancia de dos años en París (1946-1948). Después de 1953, Zambrano dejó el Caribe definitivamente para residir en Europa, primero en Roma y luego en Francia cerca de Suiza, hasta su vuelta a España en 1984. Muchas veces se considera el exilio político como una tragedia para los que lo experimentan, y no quisiera disminuir ese aspecto del exilio de Zambrano, pero el exilio era también una liberación personal y filosófica para la pensadora. En un famoso comentario que hizo Zambrano cuando volvió a España en los años 80 dijo "Amo mi exilio".

Y reflejando sobre su exilio muy al final de su vida, teorizó sobre la experiencia en un pequeño libro *Los bienaventurados* donde evoca las revelaciones que le proporcionó el exilio, lo cual considera un peregrinaje entre las entrañas esparcidas de la historia trágica:

> Nudos múltiples, oscuridad y algo más grave: la identidad perdida que reclama rescate... Pues el exiliado es objeto de mirada antes que de conocimiento. Al objeto de conocimiento se contrapone el objeto de visión, que es tanto como decir de escándalo... Al propiamente refugiado, al únicamente refugiado, el destierro no le absorbe. Alguna ráfaga de sentimiento, o más bien de sentimentalidad que le hace asomar lágrimas a los ojos, un consuelo en la debilidad y hasta una especie de ofrenda aplacatoria a los Lares que a medida que abandona se jura mantener en alto siempre. Y se siente así más fiel a su tierra que nunca, más que nadie, más que los demás. Pues que la comparación se va apoderando de su mente y del inagotable cálculo que podríamos llamar 'existencial'. (32, 33, 37)

Si el estimulante ambiente cultural español en el cual Zambrano inició su carrera filosófica en los años veinte y treinta del siglo pasado fue acortado por el régimen franquista que severamente limitaba el pensamiento libre y creativo, Latinoamérica proveyó una continuación de y quizás hasta una ventajosa alternativa a su España nativa en los años cuarenta. Latinoamérica había asimilado las filosofías del fenomenólogo alemán Max Scheler, del ensayista y novelista Miguel de Unamuno y del profesor universitario y mentor de María Zambrano, José Ortega y Gasset. Las ideas de estos tres pensadores son importantes puntos de arranque para la filosofía de la propia Zambrano. Así que Latinoamérica le era filsóficamente familiar a Zambrano, pero que al mismo tiempo era geográfica y culturalmente diferente de España. En este ensayo exploro algunos aspectos

claves de la filosofía zambraniana que se desarrollaron en el nuevo mundo como sus ideas sobre lo femenino y su concepto central de la razón poética.

En su libro *Place and Placelessness* [Lugar y el estado de estar sin lugar] Edward Relph emplea el término "un estar dentro existencial" para el sentido más profundo del sentido de lugar, una situación "in which a place is experienced without deliberate self-conscious reflection yet is full with significances" [en la cual un lugar se experimenta sin reflexión auto-consciente deliberada y aun así está lleno de significancias]. El estar dentro existencial es una emersión total y sin auto-conciencia de lugar. La persona y el ambiente (las circunstancias en términos orteguianos) están íntimamente unidos por los lazos de la familiaridad, la relación y una sensación de estar en casa. La persona es parte del lugar y el lugar es parte de la persona. Relph también describe la posición opuesta o "el estar fuera existencial", una situación en que la persona se siente alienada de un ambiente que no tiene sentido. Si el vivo ambiente cultural de España en el cual Zambano inició su carerra filosófica en los años veinte y treinta fue acortado por el filosóficamente desiértico regimen de Francisco Franco, Latinoamérica proporcionó una continuación de o hasta un mejoramiento sobre su España natal. Latinoamérica había absorbido las filosofías de Max Scheler, de Miguel de Unamuno y de José de Ortega y Gasset, quienes formaron la base de la filosofía temprana de Zambrano, mucho antes de que Zambrano llegara a Latinoamérica. Así que Latinoamérica le era familiar a Zambrano en términos filosóficos, aunque era muy diferente en términos geográficos y culturales. Según Relph la separación del lugar que caracteriza el estar fuera existencial "can foster a sense of alienation and threat for newcomers [while] it can generate a sense of freedom for others" (88) [puede fomentar una sensación de alienación y amenaza en los nuevos y puede generar una sensación de libertad en otros].

En Latinoamérica (específicamente en Cuba y Puerto Rico) Zambrano se descubrió a sí misma; encontró su propia voz intelectual, y reafirmó la idea central que guía la mayor parte de su filosofía –la importancia de incluir las emociones, lo que ella denomina el alma– en la descripción filosófica de ser. La razón poética, que discutiré abajo, es la solución zambraniana para incorporar las emociones en un esquema filosófico tradicional en el cual normalmente no están incluidas. Paradójicamente, entonces, Latinoamérica (y especialmente Cuba) liberó a Zambrano de su identificación con España como ser de dentro no consciente y la lanzó a un papel como ser de fuera auto-consciente, lo cual le permitió ir más allá de las nociones cívicas y sociales del ser para encontrar una posición más centrada en lo interno. Como escribió en *Los bienaventurados*:

> De destierro en destierro, en cada uno de ellos el exiliado va muriendo, desposeyéndose. Y así se encamina, se reitera su salida del lugar inicial, de su patria y de cada posible patria, dejándose a veces la capa al huir de la seducción de una patria que se le ofrece, corriendo delante de su sombra tentadora; entonces inevitablemente es acusado de eso, de irse, de irse sin tener ni tan siquiera adónde. Pues que de lo que huye el prometido al exilio, marcado ya por él desde antes, es de un dónde, de un lugar que sea el suyo. Y puede quedarse tan solo allí donde pueda agonizar libremente, ir meciéndose al mar que se revive estar despierto sólo cuando el amor que le llena se lo permite, en soledad y libertad. (37-38)

Habría que fijarse en el hecho de que en este pasaje cada vez que Zambrano emplea la palabra "destierro" (literalmente "desposeído de la tierra," y no "exilio") da una importancia al lugar físico. Tanto "destierro" como "exilio" llevan el sentido de estar fuera de la patria de uno por razones políticas, pero "destierro" lleva otros sentidos como "tierra salvaje" o "tierra desiértica" que añaden otras dimensiones al exilio. "Destierro," que comprende la palabra "tierra" dentro de sí también lleva el sentido material que no está presente en la palabra más conceptual "exilio." Esta posición de estar dentro y fuera, estar en un espacio liminal entre la conciencia no auto-reflectiva inherente en la posición de dentro y la posición de una persona de fuera puede haberle dado a Zambrano el conocimiento del alma y el ser que adquirió en sus años caribeños.

Antes de seguir con la idea madura que formula Zambrano sobre el alma, quisiera trazar el trasfondo del trabajo sobre el alma (o las pasiones) antes de su exilio en Cuba. Su trayectoria hacia una definición del alma empezó en 1934 cuando escribió "Hacia un saber sobre el alma".

En este ensayo, que postula un conocimiento por medio del corazón, se nota una gran influencia de *Ordo Amoris*, del fenómenologo alemán Max Scheler. Zambrano anota que el estudio del alma se había dejado a la psicología, que se acercó al alma con una lente científica. Según Zambrano, dada esta situación, el alma se volvió hacia la literatura. Para Zambrano la literatura, que lleva al alma (las emociones) en su seno, es el intermediario ideal entre el alma y el mundo porque participa tanto en las esferas públicas como las privadas. José Ortega y Gasset, el mentor de Zambrano en la Universidad de Madrid, criticó severamente "Hacia un saber sobre el alma", aunque publicó el ensayo en su prestigiosa *Revista de Occidente*. Ortega dijo que al saltar la idea occidental de la razón, Zambrano estaba intentando llegar muy lejos sin haber travesado todo el terreno intermediario. Esta crítica hizo llorar a Zambrano, quien salió del despacho de Ortega en lágrimas.

Una vez que estaba exiliada en México, Zambrano continuó desarrollando sus ideas sobre el lugar central del alma o las emociones en el pensar filosófico, y en México publicó *Filosofía y poesía* y *Poesía y pensamiento en la vida Española*. En estos libros Zambrano arguyó por "un nuevo conocimiento poético, filosófico e histórico," "un conocimiento de reconciliación." Buscaba "al poeta que entienda filosofía como la meta última de su poesía; el filósofo que no acepta la razón que se resigna a renunciar la belleza; el historiador que se siente penetrado por el tedio de las citas, la mezquindad de los hechos" (*Pensamiento y poesía* 266). Para Zambrano, el alma es la clave al proceso de llevar el reino de lo ético al sujeto individual, porque el alma se sitúa en el espacio central entre el ser y el exterior natural. Así que le da al alma una fisicalidad que recuerda los filósofos pre-socráticos y estoicos. También figura aquí la dicotomía entre el conocimiento pre-reflexivo y el conocimiento reflexivo. Como ya indiqué Max Scheler, una de las fuentes importantes de la Zambrano temprana, al lado de su profesor y mentor José Ortega y Gasset, enfatizaron la capacidad de reflexionar como cualidad que distingue a los seres humanos de los animales. Zambrano añade el alma a esta dicotomía interior/exterior como medio de unir estas dos entidades que Scheler y Ortega dividieron.

La experiencia caribeña no era la inspiración para la razón poética, pero ayudó a Zambrano a profindizar su pensamiento sobre ello. Quizás la mención más temprana de la razón poética se encuentra en un discurso que pronunció Zambrano en Chile en 1937 cuando la Guerra Civil Española estaba consumiendo a España y Zambrano y su marido estaban intentando ganar apoyo para la República que parecía estar perdiendo la Guerra. En este discurso se notan las raíces apasionadas y personales de la razón poética; el discurso también señala el hecho de que Zambrano estaba entrando en el proceso de alejarse de la situación política de España y empezando a explorar el reino interior de las pasiones. Dirige sus palabras a los poetas chilenos desde "la madre España":

> Y para que nazca esa nueva época, ese mundo justo, luminoso e infinitamente humano, se quiebra hoy su tierra amarilla, se queman sus finos olivos bajo la metralla, se trastorna su luz y su cielo y vienen abajo las altas torres, en pie por voluntades de siglos, campos de tragedia sus encinares y roquedas, sus empinadas sierras y sus pálidas llanuras. Llorad, sí, poetas hermanos sobre su tierra humeante de pólvera, caliente de sangre y helada de cadáveres; llorad por todo eso que desaparece –belleza única e irreconstructible– ametrallado, herido, derrumbado y pisoteado por cascos de caballos africanos y por ciego odio sin entrañas. Una iniquidad sin nombre se ha conjurado sobre nuestra madre España para aniquilar su fecunda maternidad y sustraer al mundo su fruto. No podrán lograrlo porque la realidad histórica tiene algo de invulnerable como la vida misma y el pueblo español que encarna hoy el punto más alto –más real– de la historia sabe no retroceder
>
> ...Y es con la poesía y con la palabra, es con la razón creadora y con la inteligencia activa en conjunción con esa sangre que corre a torrentes, como hay que forjar este Renacimiento del pueblo español que traerá un mundo nuevo para todos los pueblos. (95-96)

La intersección de la razón y el dolor, que coloca la emoción a la par de la razón y que Zambrano cree esencial para sobreponerse a la tragedia española, se encuentra en las raíces de la razón poética. Éste es el dolor que José Ortega y Gasset, centrado como estaba en la razón, no sufrió. Ortega volvió a España poco después de que la dictadura de Francisco Franco consolidó el poder (Zambrano nunca le perdonó por lo que ella consideró una traición de la República, pero su resistencia a la filosofía de Ortega era tanto filosófica como política y personal). Durante sus cuarenta años de exilio, que empezó dos años después de pronunciar el discurso en Chile, Zambrano siguió afinando el concepto de la razón poética, desafiando los conceptos orteguianos basados en la razón vital y la razón histórica.

Después de un semestre poco gratificante en la Universidad de Morelia en México, en 1940 Zambrano recibió invitaciones a unirse al Instituto de Altos Estudios, recientemente fundado en La Habana, y al Instituto de Investigaciones Científicas de la Universidad de La Habana. Zambrano aceptó estos puestos, aunque suponían dejar atrás a su marido en México donde él había establecido un negocio. Así que de varias maneras Cuba representaba una nueva vida para Zambrano. En La Habana recibió el respeto profesional y filosófico que la eludieron en España y en México. Además, Zambrano tenía la buena fortuna de que su llegada a Cuba en 1940 coincidiera con el auge de un grupo de jóvenes

poetas conocido como *Orígenes* (nombre de la revista que producían). Este grupo llegó a ser uno de los movimientos poéticos mas importantes de Latinoamérica en el siglo veinte. Zambrano figuraba como una especie de gurú para el grupo que incluía a José Lezama Lima, a Cintio Vitier y a Virgilio Piñero, entre otros. Alguien ha dicho que Zambrano era la sacerdotisa de la vida intelectual cubana en los años veinte. Se ha dicho que tenia una presencia magnética, casi mágica y que podía hechizar a los que la escuchaban. La relación entre Zambrano y los poetas era recíproca. Ella no sólo estimulaba y animaba a los poetas; ellos a su vez proveían a Zambrano de un público de admiradores inteligentes y comprometidos.

Además del contacto importante con los poetas del grupo *Orígenes*, la geografía de la isla era un factor vital que se asomó a su pensamiento de una manera subliminal. Douglas Pocock, parafraseando *Space and Place: The Perspective of Experience* [El espacio y el lugar: La perspectiva de la experiencia] de Yi-Fu Tuan anota que "place provides an organizing concept for what is termed our immersion in, or interpenetration with, the world. With its experiential perspective and varied scale, place relates to an area which is bounded and has distinctive internal structure, to which meaning is attributed and which evokes an affective response" (17) [el lugar provee un concepto organizador para lo que se llama nuestra emersión en, o interpenetración con, el mundo. Con su perspectiva experiencial y escala variada, el lugar se refiere a un area que tiene límites y que tiene una estructura interna distintiva, a la cual se asigna un sentido y que evoca una reacción afectiva]. En un artículo titulado "La Cuba secreta" publicado en 1948 en la revista cubana *Orígenes*, Zambrano explica el significado que tenía para ella residir en la isla. En Cuba encontró su "patria prenatal"; sentía a Cuba poéticamente, no como calidad sino como sustancia, una sustancia visible y poética. La geografía y el clima de la isla recordaban a Zambrano su nativa Andalucía. Era una comprensión corporal y visual, que, para Zambrano, era también la clave a la poesía. En "La Cuba secreta" escribe

> Como un secreto de un viejísimo ancestral amor, me hirió Cuba con su flecha ya un poco alejada [Zambrano y su marido pararon en La Habana unos días camino a Chile en 1937]. Amor tan primitivo que aún más que amor convendría llamar "apego". Carnal apego, temperatura, peso, correspondiente a la más íntima resistencia; respuesta física, y por tanto sagrada, a una sed largo tiempo contenida. No la imagen, no la viviente abstracción de la palma y su contorno, ni el modo de estar en el espacio de las personas y las cosas, sino su sombra, su peso secreto, su cifra de realidad, fue lo que me hizo creer recordar que la había ya vivido. Mas las imágenes no podían coincidir con aquellas vistas mientras aprendía a ver: la rama dorada del limonero a la caída de la tarde en el patio familiar... ("La Cuba secreta," *María Zambrano en* Orígenes 45).

Cuba, el país asociado con su ser pre-consciente, la liberó de su ser cívico que había ejercido en la España pre-republicana y republicana y que había lanzado a un estado antes de su trabajo histórico y político para la nación española. Era un lugar donde podía contemplar el reino interior, las emociones, aquella parte que había explorado de una manera tenativa en "Hacia un saber sobre el alma". Zambrano creía que al nacer nuestro ser y nuestro destino fueron marcados por el país en que nacimos: "El instante

de nacimiento nos sella para siempre, marca nuestro ser y su destino en el mundo" ("La Cuba secreta" 46). Postula un estado anterior al nacimiento, "un estado de puro olvido, de puro estar yacentes sin imágenes; escueta realidad carnal con una ley ya formada; ley que llamaría de las resistencias y apetencias últimas" (ibid.). Ése es el estado que Zambrano experimenta en Cuba. El residir en Cuba liberó a Zambrano de las restricciones temporales y espaciales que había sentido en una España que requería su atención política. Cuba ofrecía la posibilidad de entrar en el tiempo ilimitado de los sueños. En Cuba inició un peregrinaje órfico que la llevó a sus entrañas más interiores. Ésa era su Cuba secreta. De hecho entendía la vida isleña en general como un viaje al interior, una teoría que postuló en un libro sobre Puerto Rico, titulado *La isla de Puerto Rico*. Este libro nos recuerda de nuevo la importancia de los poetas origenistas para Zambrano, puesto que Lezama Lima había tratado el tema de la insularidad en un estudio de 1938. Zambrano reconoce esta deuda en la dedicatoria a Lezama que escribió en el ejemplar de *La isla de Puerto Rico* que le dio al poeta.

En 1943 tres años después de establecerse en Cuba, Zambrano continuó su rechazo de la razón orteguiana (la razón vital y la razón histórica}, que había iniciado en 1934 con "Hacia un saber sobre el alma" y los libros *Filosofía y poesía* y *Poesía y pensamiento en la vida española*, ambos de 1939, en un nuevo libro *Confesión como género literario*. Allí confronta la antipatía de Ortega por lo que consideraba el personalismo en el arte que articuló en su famoso ensayo *La deshumanización del arte*. En este ensayo Ortega propone que el arte y la vida deben mantenerse en esferas completamente separadas. Por su parte Zambrano ve en el género de la confesión una manera artística de saltar la brecha entre la razón y la vida. La confesión ofrece la posibilidad de llegar al reino interior del ser humano, que sostiene los sueños liberadores. El lenguaje poético, metafórico capta y revela este viaje al interior. En el artículo "Metáfora del corazón" que publicó en *Orígenes* en 1944, Zambrano vincula el viajar hacia el interior –un viaje que asocia con la vida isleña– al descenso a los *inferos* por medio de la metáfora poética. Zambrano define la metáfora no solo como una entidad poética sino como algo fundamental a la vida: "[E]s también la supervivencia de algo anterior al pensamiento, huella en un tiempo sagrado, y por tanto, una forma de continuidad con tiempos y mentaliades ya idos, cosa tan necesaria en una cultura racionalista" ("La metáfora del corazón," *María Zambrano en* Orígenes 4). Claro que desde sus días en Madrid, Zambrano conocía las ideas sobre el tiempo vivido de Henri Bergson y de Martin Heidegger, pero era en Cuba donde descubrió y experimentó personalmente el tiempo fluido e ilimitado.

En cuanto a la metáfora del corazón, Zambrano escribe que, comparado con el cerebro, que es el órgano del cuerpo asociado con la razón, el corazón es una víscera secreta (acordémonos que también hay una Cuba secreta, que vincula la metáfora del corazón a la isla). Como Cuba, el corazón es un lugar que, como vimos arriba produce la continuidad con tiempos y mentalidades ya idos. Al ahondar profundamente en la vida secreta del corazón, Zambrano encuentra que "la vida del corazón es su condición de oscura cavidad, de recinto hermético" (9). Así que el corazón es una entidad interior, física, encerrada y misteriosa que al mismo tiempo proyecta la luz del sentimiento y emoción

fuera de sí. Zambrano descubrió la metáfora del corazón en los poetas de *Orígenes*. Creía que esta metáfora había eludido a los miembros de su propia generación española –los de la así llamada Generación del 27 como Pedro Salinas, Jorge Guillén, Federico García Lorca, o Rafael Alberti– para quienes el lenguaje y la metáfora habían adquirido un estatus sagrado.

Para Zambrano, aunque la poesía pura de la Generación del 27 había inventado más metáforas que nunca antes, ninguno de ellas era suficientemente fuerte como para captar la vida humana sin forma. Para que una metáfora sea adecuada, tiene que basarse en una cultura y representarla, como la metáfora del corazón. Eso es lo que Zambrano encontró en la poesía de los escritores cubanos asociados con la revista *Orígenes*. Cuba era el amor primitivo y más que amor, un vínculo carnal con su tempertura y peso que corresponden a la resistencia íntima. Es la respuesta física, una sed largamente suprimida. Igual que William Butler Yeats, Zambrano le da al corazón su situación en el espacio. Una de las metáforas de Yeats se concentra igualmente en lo físico: "foul rag and boneshop of the heart" [trapo horrible y tienda de huesos del corazón]. La misma familiaridad del corazón le sirve al propósito de Zambrano de un sitio físico universal de las emociones humanas que está intentando captar ontológica y epistemológicamente. Para Zambrano, Cuba era la poesía viva, la fundación poética de la vida, el secreto de nuestro ser en el mundo.

Además del importante desarrollo de sus ideas sobre el interior de la persona y su relación con el exterior que adelantó en Cuba, Zambrano afinó las ideas sobre la mujer que había iniciado en una serie de artículos sobre la mujer publicados en España en 1928. Durante su estancia en Cuba escribió una serie de artículos sobre la mujer, el artículo/drama "Eloísa o la existencia de la mujer", y una reseña de *Grandeza y servidumbre de la mujer* de Gustavo Pittaluga, en los cuales teorizaba sobre la subjetividad de los géneros sexuales. Su pensamiento sobre la mujer dejó que Zambrano adelantara su pensamiento sobre el alma (las emociones) que ella asoció más con las mujeres que con los hombres. Las conferencias que dio en La Habana sobre la mujer están en sintonía con el feminismo de la diferencia que distingue radicalmente las diferencias entre los sexos. Siguiendo su habitual acercamiento histórico a los problemas ontológicos, Zambrano arguye que los hombres han ejercido un individualismo extremo que ha llevado al mundo a una situación de crisis, mientras que las mujeres no han adquirido todavía el estatus de individuo. Las características de la vida individual de las cuales no disfrutan las mujeres son la soledad y la libertad. Zambrano recurre a la idea de espíritu o de creación de Max Scheler para distinguir los hombres de las mujeres. Según Zambrano, los hombres crean (entran en la vida intelectual que objetiviza), mientras que las mujeres se quedan más cerca de la naturaleza y de allí nunca experimentan la terrible soledad metafísica de la cual nació la filosofía. Los hombres combinan el instinto crudo con el espíritu, y las mujeres son el alma cautiva y hermética.

En "Eloísa o la existencia de la mujer" (1945), Zambrano identifica a Eloísa como habiendo encontrado una manera de librarse del cautiverio tradicional de la mujer al mismo tiempo que continúa siendo alma, o el ser en el mundo específicamente femenino. Según Zambrano, Eloísa tenía la valentía de existir. De allí Zambrano encuentra una nueva

relación entre el ser y el mundo. El ser que considera en esta obra es femenino; según Elena Laurenzi, "[e]s la cuestión de la existencia metafísica u ontológica, como se prefiera o sea necesario decir, de la mujer" (Laurenzi 92). Postula que hasta que apareciera Eloísa, sólo los hombres habían adquirido una presencia histórica, mientras que las mujeres estaban sumergidas en una existencia subterránea:

> La Historia es una forma de objetividad, y por tanto de desprendimiento de la vida; es ya una cierta muerte como lo es toda forma de objetividad. La mujer ha rehusado o no puede alcanzarla; parece vivir identificándose con la realidad más misteriosa y reacia a ser declarada por el 'logos' en cualquiera de sus formas. Vida misteriosa de las entrañas, que se consume sin alcanzar la objetividad. (Laurenzi 93)

Según Zambrano, las mujeres siempre habían sido alma pura, hasta que Eloísa ejecutó la hazaña histórica de ganar la libertad sin dejar su alma. Eloísa evadió la imagen de la mujer como algo sin tiempo, sin historia: "Se escapa de la cárcel de la objetividad para vivir y ser sujeto de su pasión. Se atrevió a existir. ...Para Eloísa existir es ofrecerse... La pasión pura le ha dado identidad, ha sufrido la más terrible de las metamorfosis" (Laurenzi 100,107, 112). El modelo de Eloísa es todavía social en el que su existencia depende de su existencia en la historia, aunque Eloísa adquirió su estatus histórico por medio de sus pasiones interiores.

Delirio y destino, la obra cumbre de la estancia de Zambrano en Cuba, es una novela autobiográfica o una autobiografía novelada, y una de las pocas obras zambranianas más bien literarias, aunque toda su obra está escrita en un estilo que asociamos más con la literatura que con la filosofía. La obra es un ejemplo de la razón poética en acción. Zambrano escribió *Delirio y destino* en 1952 (aunque no se publicó hasta 1989, tres años antes de su muerte). La autobiografía novelada contiene un resumen de todas las ideas sobre las cuales Zambrano había estado meditando durante los 16 años que había estado en contacto con los países caribeñas. La obra combina la historia personal –la vida de María Zambrano en los años veinte– con la vida nacional– también de los años veinte cuando Zambrano se juntó con los que militaban por una república. Entrelazados con estos dos hilos histórico-biográficos hay reflexiones filosóficas y pasajes líricos. La autobiografía, la historia nacional, la filosofía y la poesía se mezclan sin costuras. El género de la obra no se puede determinar. Es una situación semejante a la de José Lezama Lima cuya poesía tiene muchos elementos narrativos y cuyas novelas contienen mucho lirismo.

Delirio y destino es también una novela filosófica en la línea de las de Miguel de Unamuno, de Albert Camus o de Jean Paul Sartre. Pero Zambrano se enfoca más que estos autores masculinos en el aspecto físico de la vida, un ser físico revelado en la palabra poética como la que se encuentra en los poetas de *Orígenes* y en la novela *Paraíso* de Lezama Lima. De hecho, "Adsum" [Yo estoy aquí], la expresión en latín con la cual Zambrano empieza y termina *Delirio y destino*, puede atribuirse directamente al grupo *Orígenes*. Cuando los origenistas le pidieron a Zambrano que les ayudara a hacer conocer su trabajo como merecía, la filósofa prometió que lo haría por medio de artículos en revistas prestigiosas de América y Europa. Pero Cintio Vitier le contestó que ellos eran de

Cuba y que querían ser reconocidos allí. A esta expresión de nacionalismo, Zambrano, que ya no tenía patria, comentó que eso de ser de aquí le sonaba servil; este "aquí" era el lugar universal que ella había previsto en compañía de José Lezama Lima. El estar presente es desconectado de un lugar particular y llega ser el alma o las emociones que asocia con Lezama Lima, el lugar universal del exilio. La noción de delirio en la autobiografía novelada está muy relacionada con la razón poética y tiene muchas fuentes. *Delirio* es originario, de la misma manera que el concepto griego del alma es originario. Zambrano escribe en un ensayo sobre el novelista Benito Pérez Galdós que "En el principio era el delirio" (*La España de Galdós* 192). Es la vida cruda, sangrienta y apasionada que sale del interior más profundo de la persona, de las entrañas. La poesía es "embiaguez" o "delirio" que puede llegar a la vida y la lucidez (*Obras reunidas* 137). Todo eso hace que *el infierno* trabaje el doble representando la vida interior en general como una sensación de agonía.

En *Delirio y destino Z*ambrano le dio forma física al acto de soñar por medio de la literatura. Un pueblo entero estaba soñando una nueva existencia bajo la Segunda República Española –un sueño colectivo. La tradición, más bien que una fuerza restrictiva, forja un camino al "olvido creativo" y los "sueños creativos" para forjar un futuro sobre el que no pesa ni es restringida por el pasado. Para Zambrano los sueños no son el ensayo de un pasado ya vivido como lo eran para Freud, sino más bien una oportunidad de crear el futuro. El soñar es la aurora de la conciencia y la posibilidad.

Para Zambrano, entonces, los años que precedieron a la República, los que narra en *Delirio y destino* eran el sueño creador de España; es el momento cuando España pareció estar en la frontera de un nuevo mundo europeo con un gobierno democrático. El destino limita pero el delirio es infinito y las dos funcionan simultáneamente. El destino de María Zambrano dictó que ella tenía que exiliarse de su país nativo y su destino la llevó a su país pre-natal –Cuba. En Cuba encontró unas circunstancias físicas, intelectuales y culturales en las cuales pudo madurarse como filósofa del delirio, del sueño, algo muy poco cultivado en la filosofía occidental. Estos hallazgos dieron lugar a las obras importantes de Zambrano escritos al volver a Europa a mediados de los años 50– *El hombre y lo divino* y *El sueño creador*, ambos publicados en 1955. Estos libros revelan el interés de Zambrano por la filosofía mística y oriental, un interés que, como en tantas otras cosas, compartió con José Lezama Lima. Hacia el final de su vida Zambrano pudo decir que Lezama Lima perteneció a su vida esencial y que era un encuentro sin comienzo ni fin. Es muy difícil imaginar que la filosofía de María Zambrano se hubiera desarrollado de la misma manera sin su exilio y residencia en "la Cuba secreta". Paradójicamente, Zambrano tuvo que ser desarraigada de su España nativa para descubrir en el nuevo mundo la importancia de la razón poética/física para el conocimiento humano.

En 1953 Zambranno, ya a cargo de su hermana enferma, volvió permanentemente a Europa, primero a Roma y luego a Francia y Suiza. Las ideas sobre el ser y su relación con la sociedad que Zambrano desarrolló en su período caribeño abrieron paso para dos obras culminantes que escribió en Roma –*El hombre y lo divino* (1955) y *Persona y democracia* (1958). *El hombre y lo divino* vuelve a la distinción entre filosofía y poesía que le había preocupado a Zambrano durante su corta estancia en México en 1939. Aquí la filosofía

(el *logos*) y la poesía (las emociones) se juntan por medio de la religión como sentimiento. Con un acercamiento histórico, el libro rastrea el papel de la religión en la vida humana, especialmente en sus orígenes con los dioses griegos– la condenación de Aristóteles de los pitagóricos– el superhombre y la muerte de Dios de Nietzsche, las ideas de Sartre sobre la nada, y las de de la Grecia Antigua sobre la piedad, las ruinas, el amor, la envidia, el futuro, los templos, y la muerte. *El hombre y lo divino* es una defensa razonada del delirio como estado originario. Al principio, según Zambrano, el ser humano se sentía visto sin poder ver, y así no se sentía libre. Postula lo sagrado como una realidad escondida que es anterior a las cosas. El delirio no cuestiona, pero la poesía, relacionada con lo sagrado, inicia la confrontación con lo no conocido cuando empieza a cuestionar. El cuestionar señala la aurora de la conciencia, y nace la filosofía.

En *Persona y democracia* Zambrano vuelve al ser cívico del cual se había distanciado después de 1940, pero incorpora las lecciones sobre el interior que había aprendido en los años caribeños. *Persona y democracia* distingue entre el individuo y la persona, que Zambrano considera como más que un individuo. La persona es el individuo dotado de la conciencia de sí mismo/a como un valor supremo. El ser humano de Zambrano es formado de un "yo" y una persona; la persona incluye al "yo" y lo trasciende. El lugar del individuo se encuentra en la sociedad, pero el espacio de la persona es interior. Sintiéndose encerrado, una sensación de un "yo mismo" hermético e incomunicable es la condición esencial de la persona, aunque a veces él o ella quiere escaparse de aquel encerramiento y abrirse a un amigo, a un ser querido, o a la comunidad. Este equilibrio entre el interior y el exterior en la construcción del ser es lo opuesto de lo que Zambrano postuló en *Horizonte del liberalismo*, ya que ahora la persona interior es el lugar desde el cual la persona busca el exterior. Zambrano establece una dicotomía entre "persona" y "personaje" o "actor" (con máscara), que emerge cuando el ser humano se deja a sí mismo/a ser deformado/a por la historia. La teoría de Zambrano de la persona y su máscara intenta unir la visión interior con el exterior de la persona, entidad que siempre incluye una conciencia social (moral). Haciéndose eco de Albert Camus, dice que el reconocerse a uno mismo indica la aceptación de la culpa por haber dejado entrar la plaga en la ciudad; este auto-reconocimiento promueve la cura de la comunidad. Para Zambrano, la libertad individual depende de la libertad de todos, porque todos los seres humanos se contienen en cada ser humano. Vivir como persona quiere decir estar consciente de no pesar sobre otros.

En 1967 Zambrano publicó una última obra sobre una figura femenina – *La tumba de Antígona* (como he anotado antes, la mayor parte de sus obras sobre lo femenino son del período cubano. Todavía residiendo en Cuba escribió una obra prelimiar sobre Antígona "Delirio de Antígona".) En las dos obras, Zambrano cambia radicalmente la versión de Sófocles de la historia. En la versión de Zambrano, Antígona no se suicida en su tumba; sigue viva y adquiere una voz significante que el dramaturgo griego le niega. Las dos versiones de Zambrano pueden ser interpretadas o de un modo filosófico o de un modo político, aunque la versión de 1967 desarrolla mucho más cada una de estas orientaciones. Antígona, cuya ropa clásica –la túnica– y papel político pueden entenderse como una alegoría de la Segunda República Española que seguía esperando la redención

del fracaso en la Guerra Civil, a pesar de toda la evidencia contra tal esperanza. La Guerra Civil Griega entre los hermanos Eteolces y Polinices y el tirano Creonte pueden fácilmente leerse como la situación de España entre 1939 y 1967 (la Guerra Civil y la dictadura de Francisco Franco). En términos filosóficos Zambrano posiciona a Antígona en la aurora de la conciencia en un espacio profundo y sagrado interior (la tumba) y el luminoso exterior lleno de plena conciencia de sí misma. Las imágenes de la luz y la oscuridad alternan mientras Antígona entra en diálogos con cada uno de los personajes del drama – su hermana Ismene, su madre Iocasta, su padre Edipo, sus hermanos Eteocles y Polinices, el Rey Creonte y la harpía. La conclusón del drama se deja abierta. Unos personajes anónimos se acercan a Antígona y la llevan fuera de la tumba hacia un futuro desconocido.

Durante la última etapa de su exilio en el campo francés, Zambrano escribió *Claros del bosque* (1977), la obra culminante y la más elusiva de su carrera filosófica. El título, que hace eco de la noción del *Lichtung* de Heidegger, sugiere que aquí Zambrano se vuelve a sus raíces fenomenológicas. para captar una experiencia intuitiva por medio de la metáfora. *Claros del bosque* empieza con una imagen física, el cuerpo sentiente al borde de un claro en el bosque, el ser físico en el espacio. Zambrano coloca al claro como un centro que vemos desde el borde. Un pájaro nos llama a que crucemos el espacio, y obedecemos, pero no encontramos nada, sólo un lugar que se abrió por un instante no repetible. El claro es un momento intuitivo en el cual el cuerpo sentiente, las emociones, y el pensamiento convergen y en el cual el conocimiento consciente y no consciente se juntan en un momento de reconocimiento. No sólo evoca Zambrano la intuición como un tema filosófico, sino también su método filosófico, que es analógico o metafórico, procediendo de una manera intuitiva más bien que racional. La intuición, sin embargo, no es sólo mental, sino también física (corporal). La sensación de revelación que podía ser un instante de recepción estética o un momento creativo. Zambrano reproduce la sensación cognitivo-emocional por medio de la metáfora, una cognición que es el reconocimiento que salva la brecha del claro del bloque en nuestro conocimiento.

En 1984 María Zambrano volvió a su España nativa, nueve años después de que el odiado dictador se había muerto. Aunque su obra no era muy conocida en la España de la época, ganó varios premios prestigiosos en su país nativo – el Premio Príncipe de Asturias (1981) y el Doctor Honoris Causa por la Universidad de Málaga (1983). En 1988 era la primera mujer que recibiera el Premio Cervantes. María Zambrano se murió en Madrid el 6 de febrero de 1991. Es difícil no ver su estancia caribeña de 1940 a 1953, justo a la mitad de su carrera filosófica, como la etapa en que Zambrano adquirió su voz propia gracias a su contacto con una geografía y un clima tan diferentes a los de España y una creación artística también más visceral como la del grupo *Orígenes*, abogando por un conocimiento que tenía en cuenta en cuerpo entero y no sólo el cerebro.

BIBLIOGRAFÍA

Laurenzi, Elena (1995): *María Zambrano. Nacer por sí misma*, Madrid. horas y Horas.

Pocock, Douglas (1981): "Introduction", *Humanistic Geography and Literature: Essays on the Experience of Place*, Ed. Douglas C. D. Pocock, London, Croom Helm and Totowa, New Jersey, Barnes & Noble Books.

Tuan, Yi-Fu (1977): *Space and Place: The Perspective of Experience*, Minneapolis, U Minnesota P.

Zambrano, María (1930): *Horizonte del liberalismo*, Madrid, Morato.

____ (1930): *Pensamiento y poesía en la vida Española*, México, Casa de España.

____ (1934): "Hacia un saber sobre el alma", *Revista de Occidente*, núm. 46, pp. 13-23.

____ (1939): *Filosofía y poesía*, Morelia, México, Publicaciones de la Universidad de Michoacana, Moreliz.

____. (1939) Michoacan, Morelia. (ortografía de Michoacan).

____ (1944): "La metáfora del corazón", *Orígenes*, núm. 1, pp. 41-49.

____ (1945): "Eloísa o a existencia de la mujer", *Sur*, núm. 14, pp. 35-38.

____ (1948): "La cuba secreta", *Orígenes*, núm. 5, pp. 12-15.

____ (1948): "Delirio de Antígona", *Orígenes*, núm. 5, pp. 14-21.

____ (1955): *El hombre y lo divino*, México, F. C. E.

____ (1958): *Persona y democracia*, San Juan de Puerto Rico, Departamento de Instrucción Pública.

____ (1967): *La tumba de Antígona*, México, Siglo XXI.

____ (1971): *Obras reunidas*, Madrid, Aguilar.

____ (1977): *Claros del bosque*, Barcelona, Seix Barral.

____ (1989): *Delirio y destino*, Mondadori.

____ (1990): *Los bienaventurados*, Madrid, Siruela.

____ (1995): *La confesión: género literario y método*, Madrid, Siruela.

____ (1996): "A los poetas chilenos de «Madre España»", *Antología España.1936*, Ed. Hernán Soto, Santiago de Chile, Lom Ediciones, pp. 95-86.

Leopoldo Alas y las mujeres robinsonianas: "La leyenda de oro"

Denise DuPont
(SOUTHERN METHODIST UNIVERSITY)
ddupont@smu.edu

(recibido xullo/2019, aceptado novembro/2019)

RESUMEN: Este artículo trata varios dúos creados por Leopoldo Alas al emparejarse como autor o personaje con una mujer – literata, santa o no. Teniendo en cuenta la tendencia clariniana a aludir jocosamente a su propia impotencia, vejez o debilidad cuando dialoga con una interlocutora femenina, el artículo analiza una serie de textos que Alas publicó en la primavera de 1897 en *La Ilustración Española y Americana*, que luego salió en la última colección de ensayos de Clarín, el póstumo *Siglo pasado* (1901), con el título de "La leyenda de oro: un nuevo capítulo de la vida de San Francisco de Asís, por Pablo Sabatier (en francés). París, 1896". Aunque parezca que va a ser una reseña, "La leyenda de oro" es más cuento que otra cosa, siendo un intercambio epistolar entre Elíseo, el narrador (un hombre mayor y culto, que se asemeja a Clarín) y una joven que se llama Elisena. Emilia Pardo Bazán sirve como tela de fondo para el cuento, ya que la joven protagonista primero se presenta como muy diferente de la autora coruñesa, pero luego imita la independencia de criterio de la que en un momento era muy amiga de Clarín, pero que ha dejado de serlo. Si a Clarín le gusta competir con mujeres fuertes e independientes, también le atrae la idea de que recen por él, y al final Elíseo le pide ayuda a Elisena, orientándola hacia ese cometido de apoyo espiritual.

PALABRAS CLAVE: santidad, literatas, San Francisco de Asís, Santa Teresa de Jesús, Emilia Pardo Bazán.

ABSTRACT: This article addresses the duos created by Leopoldo Alas by pairing himself, as either author or character, with a woman – a literary woman, female saint, or other character. Keeping in mind Clarín's tendency to joke about his own powerlessness, old age, or weakness when engaged in dialogue with a female interlocutor, the article analyzes a series of texts that Alas published in the spring of 1897 in *La Ilustración Española y Americana*, which were then published in Clarín's last collection of essays, the posthumous *Siglo pasado* (1901), with the title "La leyenda de oro: un nuevo capítulo de la vida de San Francisco de Asís, por Pablo Sabatier (en francés). París, 1896". Although the title suggests that the essay will be a book review, "La leyenda de oro" is more of a short story, being an epistolary interchange between Elíseo, the narrator – a learned older man reminiscent of Alas himself – and a young woman named Elisena. Emilia Pardo Bazán is a backdrop since the young protagonist at first presents herself as very different from the Galician author, but then imitates the independence of the woman who at one point was a good friend of Alas's but is no longer. If Clarín enjoys competing with strong, independent women, he is also attracted to the idea that they might pray for him, and in the end his character Elíseo asks Elisena for help, orienting her toward the task of spiritual support.

© 2019 CASA-MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN.

KEY WORDS: sanctity, literary women, St. Francis of Assisi, St. Teresa of Jesus, Emilia Pardo Bazán.

¿MUSA, ÁNGEL DE LA GUARDA O HERMANA MENOR DEL ALMA?

A lo largo de su vida, a Leopoldo Alas ("Clarín") le atraía la idea de la pareja santa: un hombre y una mujer que se dedican juntos a la perfección espiritual[1]. En el Capítulo 11 de *La Regenta*, Fermín de Pas lee la historia de Ernest Renan, "Un idylle monacale au XIIIe siècle," sobre Christine de Stommeln y su amigo y defensor, el dominico Pedro de Dacia. Como ha señalado J.F. Botrel, en 1880 Clarín había alabado el mismo texto de Renan, el cual termina siendo determinante para el ideal femenino del crítico asturiano ("Emma, Maria et Teresa")[2]. Por las mismas fechas, Clarín recuerda su niñez y la costumbre de "echar los santos" en la noche de San Silvestre: "¡Feliz yo, cuando en mi aldea… *echaba* allá en mi infancia *los santos*, cerca del regazo de mi madre que iba sacando de una taza blanca y de una taza negra, las místicas parejas que habían de ser nuestros procuradores en el cielo por todo el año" (*Obras completas* VI:572; itálicas –las típicas, idiosincráticas de Clarín– en el original). Lamenta su fe perdida recordando esos santos protectores emparejados, cuyos nombres se escribían en papeles que los niños tragaban pero que en su caso no pasaron más allá de su aparato digestivo: "¡Oh, si aquellos *santos* hubieran ido a parar al corazón en vez de seguir la suerte común de las sustancias no asimilables! ¡Si fueran hoy sangre de mi sangre!" (*OC* VI:572). Ulpiano Gómez, antiguo alumno de Clarín, da testimonio de que su maestro se emocionaba cuando hablaba de "sus místicos," Santa Teresa de Jesús y San Francisco de Asís (citado en Posada, 32-33)[3]. Siempre la pareja…[4]

En algunas instancias, Leopoldo Alas se presenta a sí mismo como protagonista varón del dúo, sobre todo si la santa correspondiente es una niña pura e inocente que reza y expía por él. En una "Revista mínima" de septiembre de 1897, Clarín hace referencia a las mujeres que le escriben orando por su conversión, y contesta desde su artículo,

> ¡Oh, mi interesante y modesta Beatriz, mi Gretchen desconocida! Yo no soy un impío; tu religión y la mía…vienen a ser la misma. ¡No pidas más a Dios que me convierta, sino que cada día me haga mejor, que mi fe se ilustre con la prudencia y con aquella ciencia que Santa Teresa buscaba en derredor, para afirmar y ordenar la fe! (*OC* IX:1109)

---

[1] Para este tema, ver mi *Writing Teresa: The Saint from Ávila at the fin-de-siglo*, 69-82.

[2] Sobre el ideal femenino de Alas; los puntos de contacto entre sus ideas y las de Urbano González Serrano, Adolfo Posada y Friedrich Nietzsche; y su posible apertura al feminismo al final de su vida, ver también mi "Clarín y el individuo femenino: fuentes literarias y casos concretos." Vicente Almazán ha publicado una edición de las cartas de Pedro de Dacia y Cristina Stommeln.

[3] Citado en Adolfo Posada, *Leopoldo Alas Clarín* (Oviedo: Imprenta La Cruz, 1946): 32-33.

[4] Para el tema de las parejas santas (muchas veces sacerdotes y penitentes femeninas, "amigos del alma"), ver Bilinkoff.

Dice haberse enterado, por "confidencias indiscretas, pero dulces," que había "en algún convento humildes educandas que pedían a Dios directamente la conversión de Clarín," creyendo que la gracia del cambio de corazón todavía no le había llegado, aunque la verdad era otra: "Clarín por falta de fe no dejará de salvarse," informa Alas, hablando de sí mismo en tercera persona (*OC* IX:1109). Una de las niñas en cuestión ya "ha vuelto al mundo" y se ha hecho amiga de Clarín: "es hermosa, alegre, inocente la candorosa niña de quince abriles que allá en la casa santa por poco se queda coja por llevar no sé qué tormento de pedernal dentro de un zapato, para conseguir con tal sacrificio la conversión de Clarín" (*OC* IX:1109). Ha dejado de mortificarse la muchacha, y Clarín está espiritualmente sano y salvo: "Ignora que yo sé lo que por mí hizo; y hablando conmigo debe de estar satisfecha de su obra, viendo que es ya un señor algo viejo, pero muy campechano, y hasta limpio, aquel energúmeno de que le hablaban en el convento" (*OC* IX:1109).

Sin embargo, no todas las mujeres aspiran a ser su hermana menor del alma, à la Ana Ozores antes de decepcionarse con Fermín de Pas. Una a la que él intenta encasillar en ese papel pero que se le rebela al final es Emilia Pardo Bazán. Es posible leer los *Apuntes autobiográficos* de la escritora coruñesa como una corrección de la presentación de la literata hecha por Clarín en *La Regenta* (ya que la autobiografía celebra a la erudita Pardo Bazán frente a la diletante Ana de Ozores, creación clariniana de la misma época), de manera que estos dos textos forman parte del gracioso intercambio epistolar en el que los dos escritores elaboran juntos el contraste entre la salud y buen apetito de la formidable Pardo Bazán y los nervios e indigestión del menguante Clarín (DuPont, "Escritura y enfermedad," 315-30)[5]. Como he comentado sobre ese caso, "lo curioso del asunto no es sólo la genialidad de Pardo Bazán al ofrecer sutiles indirectas, sino la participación de Clarín en un juego discursivo que mina su propio poder" (330).

"LA LEYENDA DE ORO": ELÍSEO Y ELISENA

Teniendo en cuenta la tendencia clariniana a aludir jocosamente a su propia impotencia (o vejez, o debilidad) cuando dialoga con una interlocutora femenina, y habiendo repasado estos intertextos relevantes, aquí analizo una serie de artículos que Alas publicó en la primavera de 1897 en *La Ilustración Española y Americana*. La serie toma su título de *La leyenda de oro* de Jacobo de Vorágine, y sale recogida como un ensayo en cinco partes en la última colección de ensayos de Clarín, el póstumo *Siglo pasado* (1901), llamándose "La leyenda de oro: un nuevo capítulo de la vida de San Francisco de Asís, por Pablo Sabatier (en francés). París, 1896". El título del ensayo crea la expectativa de que vaya a ser una

[5] Las páginas 315-16 de este artículo contienen un resumen del proceso de distanciamiento entre los dos escritores, tal como lo han analizado Ermitas Penas, Marisa Sotelo Vázquez y Pilar Faus Sevilla. Estas estudiosas coinciden en que la ruptura se produce a finales de los 80 y sobre todo en la década de los 90. Los factores contribuyentes son: el creciente éxito e independencia de Pardo Bazán; las tensiones que se producen entre los dos amigos a raíz de la relación amorosa Pardo Bazán-Galdós; y las diferencias de temperamento entre Clarín, que era una persona nerviosa, y Pardo Bazán, más serena.

reseña de un libro, pero en realidad, "La leyenda de oro" es más cuento que otra cosa[6]. Tampoco se centra exclusivamente en el libro de Sabatier… ni un tercio del texto se dedica a ese estudio del Santo de Asís. El ensayo termina siendo un intercambio epistolar entre Elíseo, el narrador (un hombre que se presenta como mayor, y que se asemeja al Clarín que se ha referido a sí mismo como "viejo" en la "Revista mínima" de septiembre del mismo año), y una joven que se llama Elisena[7]. De la elección de los dos nombres se pueden ofrecer diferentes explicaciones. Por un lado, el nombre Elíseo es el que le daba Santa Teresa a su director espiritual, Jerónimo Gracián, en las autobiográficas *Relaciones/Cuentas de conciencia* (Santa Teresa de Jesús, *OC* 611). Ya que Teresa usa ese apodo cuando habla de las intervenciones divinas que le animan a seguir al padre Gracián (Santa Teresa de Jesús, *OC* 611)[8], no será casualidad que Clarín elija el mismo mote cuando desea hacer de figura paterna, tanto en el campo literario como en el espiritual. Por el otro lado, recuerda Alas que Elisena es el nombre de la madre de Amadís de Gaula, así que se podría pensar en la intención del autor de vincular a la protagonista femenina del cuento/reseña con la madre de la tradición caballeresca en España (Alas, *OC* IV:2: 1993).

Mediante el intercambio epistolar, Elíseo da consejos a Elisena, que parece una reescritura de Ana Ozores, con sus 26 años cumplidos frente a los 27 de ésta al comenzar *La Regenta*. Pero la cínica y desengañada Elisena es menos inocente que la Ana de 27 años, y en ese sentido se asemeja más a la del final de la novela que a la del principio. El diálogo de "La leyenda de oro" (que deja de ser diálogo en un momento, pero de eso se tratará más adelante) empieza cuando la joven escribe a Elíseo, amigo de su padre, porque se encuentra infeliz. Están viviendo padre e hija en el campo, y a Elisena no le cae bien la naturaleza, que para ella es "un enemigo insoportable": "no nos entendemos; nos aborrecemos" (Alas, *OC* IV:2: 1991). Siente que le acusa su "enemigo" de no poseer suficientes conocimientos prácticos y de no estar a la altura de las aldeanas. La naturaleza le humilla dado que Elisena es, en "sus" palabras, "todo lo contrario de Robinsón" (Alas,

---

[6] Sobre el género de este artículo, ver González Herrán. Ver también Joan Oleza (Alas, *OC* II: 300, nota 26), donde Oleza se refiere a "La leyenda de oro" como "una especie de cuento," y observa a modo de resumen que Alas "contrapone al santo casi anónimo con el artista de élite, y exalta la superioridad moral de aquel sobre este": "Si en *La Regenta* la gran figura religiosa que servía de contrapunto mítico era Santa Teresa, aquí el prototipo del santo es San Francisco de Asís, el 'santo demócrata'." Otra fuente importante y relevante es Ezama Gil. Como explica Botrel, Clarín mismo pone en duda la distinción entre ensayos y artículos (*Cuentos morales* de Leopoldo Alas, 15): se ve que el jugar con las distinciones genéricas era lo suyo.

[7] Como ha observado Botrel, en las obras de Clarín muchas veces se funden narrador y autor, cuando el "yo" de la obra en cuestión proyecta para el "tú" sus frustraciones y deseo de sentir (el sentir como forma auténtica de saber, en anticipación de las lecturas que hace Unamuno de Kierkegaard (ed. Botrel, *Cuentos morales* de Leopoldo Alas, 60). También anticipación de Unamuno es el "deseo de la fe" de Alas, comentado por Botrel (*Cuentos morales* 64). Y todo esto está relacionado con la narración del tiempo sicológico en el "espectáculo de almas" que son muchos cuentos de Clarín, tal como señaló primero Eduardo Gómez Baquero, cuya reseña de los *Cuentos morales* figura como el Apéndice 8 de la edición de Botrel. Yvan Lissorgues ha identificado el cuento/artículo/ensayo "La leyenda de oro" como representativo de la filosofía personal de Alas, junto con "Cartas a Hamlet" (*Leopoldo Alas, Clarín, en sus palabras* 978-79).

[8] Ver la nota 3 en esa página: "El P. Manuel anota en el códice de Ávila: *habla de N.P. Gracián*." Ver también Mujica 46; y los ejemplos que cito en *Writing Teresa*, 78.

OC IV:2: 1991)[9]. La referencia a la obra de Daniel Defoe recuerda las alusiones repetidas de Clarín a Pardo Bazán como una "Robinson," una de las cuales se encuentra en la primera parte de su reseña de *Los Pazos de Ulloa*, que es en realidad una crítica de los *Apuntes autobiográficos* (Alas, *OC* IV.1: 819, citado en Penas 70)[10]. Mucho más directo es el ataque a la autora por la época del *Nuevo Teatro Crítico*, precisamente por "*hacer el Robinson* en el continente" (Alas, *OC* VIII: 96, itálicas en el original; citado en Penas 143). Clarín imagina a Elisena afirmando que no tiene nada que ver con Robinson (es decir, con Pardo Bazán), a la vez que recuerda con la referencia al protagonista de Defoe su choque con una antigua amiga de confianza, ahora convertida en némesis.

Después de insistir que no tiene nada que ver con Robinson/Pardo Bazán, Elisena le cuenta a Elíseo que en este momento de su vida, la idea de soñar con los altos ideales inspirados por la lectura le repugna:

> tengo pereza de volver a padecer soñando…Ya voy siendo vieja, con mis veintiséis años, tan llenos de ilusiones, cavilaciones y lecturas…malsanas. Sí, malsanas. Ahora lo comprendo. Antes halagaba mi orgullo esto que la soledad de mis montañas me hacía sentir y pensar. El no ser *una de tantas* era un placer íntimo que compensaba los dolores de mis meditaciones y *rêveries* melancólicas… Ahora… todo eso es agua pasada. No me creo más por cavilar más que cualquiera de esas señoritas vecinas de estos valles, que sueñan con los bailes de la capital del distrito, cortan vestidos por los figurines y tocan el piano con mucho sentimiento. Soy de otra manera, pero no soy mejor. (Alas, *OC* IV.2: 1991)

Entonces, ¿cómo se define ella? Se considera una "mona sabia," "una bas-bleue," una "literata que viaja de incógnito" – desconocida sólo porque, afortunadamente según ella, no ha publicado sus escritos, aunque sufre con el estigma que le traen interiormente, a pesar de que no salgan a la luz: "No publico mis ideas, mis *sabidurías*… ni suelo siquiera escribirlas; pero dentro están" (Alas, *OC* IV.2: 1991). Del odio que siente hacia sí misma ("no puedo serme más antipática"), termina echándoles la culpa a su padre, al narrador, y a toda una colectividad de figuras paternas: "No tengo yo la culpa. He vivido entre ustedes; me han dejado revolver libros, revistas de mi padre, de usted, de otros amigos" (Alas, *OC* IV.2: 1991). De nuevo, reminiscencias de Ana de Ozores en la biblioteca de su padre ("corregida" por Emilia Pardo recordando sus experiencias en la del suyo, en los *Apuntes autobiográficos*)[11].

En lo que queda del intercambio de "La leyenda de oro," el narrador tiene que superar el resentimiento que Elisena expresa en esta primera carta. Veremos más adelante si loconsigue. Aunque su amiga esté disgustada, por lo menos le da otra oportunidad de aconsejarle y de recomendarle libros –de historia, esta vez– con tal de que evite el

---

[9] "Sus" entre comillas porque las palabras son suyas sólo en el sentido de que se las impone Clarín – hay que recordar que ella es creación y portavoz del autor tanto como lo es Elíseo.

[10] Ver mi "Escritura y enfermedad" (324-27) para el énfasis de esta reseña en los Apuntes en vez de la novela en sí.

[11] Elisena también recuerda a Ana con su comportamiento de echarse primero la culpa a sí misma, para pasar a renglón seguido a culpar a los demás.

idealismo, la superficialidad, la profundidad filosófica (el "pensar mucho"), las "picardías," la "lucha por la existencia," y por supuesto la poesía ("no quiero versos") (Alas, *OC* IV.2: 1992). En su respuesta –la primera vez que interviene él– Elíseo le explica que no le va a mandar ningún libro, porque ella encontrará en casa lo que necesita. Eso sí, le obliga a prepararse espiritualmente para un nuevo tipo de lectura: "componte," le dice, "de modo que hayas orado, leas; y después que hayas leído, ores" (Alas, *OC* IV.2: 1992). Sin convertirse en "neomística" o decadente ("de la clase de degeneradas, según Nordau"), ni refugiarse en un convento, debe recogerse en un sentido espiritual, como paso inicial para el encuentro con otra serie de textos: "Tú no has hecho más que leer y leer… y no has orado, o lo has hecho mal, distraída, o exaltada; te falta el ten con ten de discurrir y contemplar, de entender y de amar… Vamos al remedio" (Alas, *OC* IV.2: 1992)[12].

Sanando, purificando y sublimando el "ten con ten" que se ha profanado en el Capítulo 5 de *La Regenta*, cuando las tías le informan a Ana de Ozores que está obligada en buena sociedad a aceptar pasivamente los avances de hombres atrevidos, ahora Clarín se refiere a la disciplina necesaria para llevar a cabo un programa de desarrollo y crecimiento en la oración alimentada por la lectura santa. Una vez adoptada la correcta disposición espiritual, debe *subir* (itálicas mías, imitando las de Clarín) a la herencia intelectual y espiritual familiar, cobijada dentro de la esfera paterna, pero originada en la materna: "Sube al despacho de tu padre; en aquel rincón de la biblioteca donde están los pocos libros de la familia de tu madre (q.e.p.d.) busca una obra en cuatro tomos…" (Alas, *OC* IV.2: 1992). No quiere que sea como su tocaya, la madre de Amadís, de la novela que recuerda haberle pasado él mismo ("monja en casa, sin votos y sin rejas, para acabar por ser enamorada sin penas ni recato" – más referencias implícitas a la trayectoria de Ana de Ozores), tampoco le pide que imite a los santos sobre los que vaya a leer (Alas, *OC* IV.2: 1993). Con la edad y la experiencia literaria que tiene, Elisena no debería asimilar el santoral "como una chiquilla histérica de quince años," sino que tendría que saber sin ningún género de dudas que la lectura "para el que sabe distinguir la vida de los libros, ya no es una sugestión hipnótica," sino una influencia sana que llega poco a poco, como un río tranquilo, trayendo la "virtud sedativa," e inspirando el comportamiento racional, según "la ley del deber" (Alas, *OC* IV.2: 1993). Hay que aspirar a la santidad, aconseja Elíseo a su amiga, pero respetando siempre la "regla superior de obligación" (el deber): eso es, el "fondo de la virtud" que se ve en la vida de todos los santos, en su lucha humilde contra la naturaleza humana y sus tendencias rebeldes (Alas, *OC* IV.2: 1993). No son pocos los que han sido declarados ganadores de esta contienda, e incluso hay muchos que han dado sus vidas por su ideal: los "innumerables mártires" le enseñarán a Elisena la "sublime democracia […] de los héroes" de la *La leyenda de oro* (Alas, *OC* IV.2: 1994).

---

12 Sobre la "neomística" según Max Nordau, Urbano González Serrano, Enrique Gómez Carrillo, Nicolás Salmerón y Emilia Pardo Bazán, ver mi *Writing Teresa* 4-6; y Charnon Deutsch 87. Como vemos en el Apéndice 8 de la edición de Botrel de los *Cuentos morales*, Gómez Baquero identificó al propio Clarín como neomístico por su interés en lo espiritual, que aumentaba progresivamente en la última década de su vida. Relacionado con esta transición, Yvan Lissorgues ha descrito la transformación del tono de Clarín de la siguiente manera: "Cambia la tonalidad general del estilo de Clarín, que de esencialmente irónica cuando vapulea la imagen vigente de la sociedad canovisto-sagastina y de la institución católica, pasa a tono serio cargado de gravedad" ("Leopoldo Alas, Clarín, y la España de su tiempo" 301).

Elíseo le reta a la joven diciendo que aunque los librepensadores "superficiales" vean a los santos como tontos, ella no es superficial (a pesar de su disgusto consigo misma por su soberbia de marras) y podrá ver a los santos con otros ojos, si aprende a "olvidar la limitación intelectual en gracia de la grandeza ética" (Alas, *OC* IV.2: 1994). Si le parece monótona la serie de tantas almas virtuosas y termina renunciando por aburrimiento a esta lectura saludable, "así hablará tu vanidad y así hablará la envidia," le dice su interlocutor (Alas, *OC* IV.2: 1994). Mejor reconocer que el heroísmo muchas veces es anónimo y hasta invisible, porque rehúsa llamar la atención a sí mismo. En las palabras de San Francisco de Asís a Tomás de Celano, "hay que guardarse de la singularidad, que no es más que un hermoso precipicio" (Alas, *OC* IV.2: 1994). De esa manera, su amigo paterno le anima a Elisena a no ser superficial a la vez que le avisa sobre la tentación de verse como especial o única.

Elisena no encontrará nada de belleza artificial, ni "coquetería mística" en las vidas de los santos, y Elíseo le vuelve a insistir en la importancia de que haya tantos santos, proliferándose hasta llenar los cuatro tomos gruesos de la *Leyenda* (Alas, *OC* IV.2: 1994). Belleza sí que hay, pero es un encanto sereno y sencillo que no halaga el paladar refinado de los estetas que normalmente se creen miembros de una "aristocracia" o "élite" moral con la que Elisena se identificará sin lugar a dudas (según Elíseo, no ella) (Alas, *OC* IV.2: 1995). Para el que hace de hermano mayor del alma, esta élite cultural se compone de poseurs vanidosos que no tienen nada que ver con la distinción y refinamiento de los miles de santos: claro que pueden sentirse superiores a los "seres egoístas" arraigados en "la pura animalidad," pero eso no es lo mismo que pertenecer al grupo espiritualmente selecto de los santos (Alas, *OC* IV.2: 1995). Éstos también son grandes creadores, "por el *hecho* sublime de *creación* en que consiste la práctica de la virtud" (Alas, *OC* IV.2: 1995; itálicas clarinianas en el original). Según Elíseo, "no hay más delicado y fino arte" que lo que hacen los santos, que es crear un poema "del bien obrar de la propia existencia" a base de esfuerzos personales hechos posibles por la gracia divina: el "bien obrar constante," "la *lógica de la práctica*" y "la ecuación del pensar, sentir y hacer" se oponen radicalmente al modo de vivir de los artistas que se precian de genios a la vez que "contradicen con hechos pecaminosos, mezquinos, la grandeza de sus pensares" (Alas, *OC* IV.2: 1995; itálicas en el original). Todo esto, dice Elíseo, debe inspirar en Elisena la humildad, en vez de la humillación que alega sentir por vivir en el campo (Alas, *OC* IV.2: 1996) – aflicción que le atormenta cuando se mira el ombligo (*incurvatus in se*, según San Agustín). Ella sufre del amor propio lastimado porque reconoce sus propias limitaciones pero a la vez quiere competir con Dios.

¿ASOMOS DE REBELDÍA O DOCILIDAD?

Elisena contesta. Su segunda epístola surge precisamente de la humillación egocéntrica que Elíseo ha querido ayudarla a superar – la vergüenza de una que no acepta con facilidad la corrección fraterna. Escribe la joven: "su carta de usted me hizo ponerme como una amapola. Es usted un buen predicador… de lija. Los sermones de usted son buenos para

encender cerillas" (Alas, *OC* IV.2: 1996). Afirma que lo que necesita para "tragar[se] los cuatro tomos a dos columnas de *La leyenda de oro*" es una "propedéutica": una preparación o introducción estética. A pesar de la teoría de Dupanloup de que las vidas de santo no deben llevar ningún "aderezo literario," ella desea un gancho (Alas, *OC* IV.2: 1997). Si antes su obsesión introspectiva recordaba la curva del *incurvatus in se* agustino, aquí Elisena apunta hacia otra curva – el gancho – que tendría el efecto contrario al sacarla de sí misma: "En el cayado del buen pastor, la parte curva, aquella *voluta* preciosa, el *gancho*, representa el arte. Para las almas ya *superiores*, que no necesitan el *gancho* de lo bueno, en buen hora, que sobre todo lo que no sea la sublime clásica sencillez de la narración, escuela de la virtud obrando. Pero en el mundo hay más. *Lo más* del mundo necesita ser atraído de otra manera" (Alas, *OC* IV.2: 1997). Le pide libros de santos sin "vanos adornos de trapo" – libros en que por arte, por erudición, renazca la vida real del santo, se le vea resplandecer en el mundo tenebroso que le rodea" (Alas, *OC* IV.2: 1997). Si Elíseo le pone a Elisena "como una amapola" por sacarla de su zona de confort social y por recordarle su pereza espiritual e intelectual, ahora ésta le reta a aquél – suavemente, pero es sin duda un desafío y una petición de comprensión dirigidos al hombre mayor, sucedáneo de su padre. Ella también tiene su punto de vista: "Hágame usted el favor de decirme que tengo razón, *como yo reconocí que usted la tenía*" (Alas, *OC* IV.2: 1997; itálicas mías). Está segura que hay libros del tipo que busca, confía en que su amigo se los mandará, y firma como "su amiga dócil," resaltando de esa manera su aparente sumisión (Alas, *OC* IV.2: 1997).

Elíseo responde que puede "transigir" con la petición de libros "de una cómoda lectura," "sin perjuicio" de sus anteriores recomendaciones, gracias a los nuevos "historiadores artistas" (Alas, *OC* IV.2: 1997). Promete enviarle a su amiga algunos ejemplos de sus obras. Hay en la época contemporánea más compromiso con el realismo, con el "estudio arqueológico": tanto en los escritores creyentes como en los no creyentes, Elíseo discierne "cierto espíritu de racional tolerancia y simpatía humana" (Alas, *OC* IV.2: 1997). El "libre-pensador […] transige, en cuanto puede, con el entusiasmo de la fe," mientras que "el ortodoxo" intenta enseñar al hermano sin fe que "aun prescindiendo del especial atractivo de gracia mística que los fieles gozan, hay en la vida *natural* de los santos y de las instituciones piadosas, belleza y majestad que debe seducir a todo espíritu recto, despreocupado" (Alas, *OC* IV.2: 1998).

Por eso, no le ha sido difícil elegir libros que prometen gustarle a su interlocutora. Libros de Paul Bourget, de Emile Gebhart, de Luis Pastor…y cuando se haya entrenado con esos textos, estará lista para la obra de la "simpática, piadosa y diligentísima escritora" Gabriela Cunninghame Graham, *Santa Teresa, her Life and Times*. *Su vida y su tiempo*: hasta los ortodoxos "pueden leer sin miedo" el estudio de la Santa de Ávila publicada por esta estudiosa extranjera que "conoce palmo a palmo el territorio castellano" (Alas, *OC* IV.2: 1999-2000). Cunninghame Graham, que era buena amiga de Emilia Pardo Bazán, es para Elíseo imparcial y a la vez "de buen gusto piadoso": no hace panegíricos de la santa, pero tampoco "pretende que sean equivalentes los designios de la santidad más original y misteriosa y las tristes expansiones del histerismo" (Alas, *OC* IV.2: 2000). Alaba su entrega total al oficio de la investigación: "pocos libros de este género estarán tan sólidamente

fundados en *información* inmediata, escrupulosa y perspicaz" (Alas, *OC* IV.2: 2000; itálicas en el original).

Maryellen Bieder estudió a fondo la amistad entre Emilia Pardo Bazán y Gabriela Cunninghame Graham en un artículo en el *Bulletin of Spanish Studies*, y publicó las veintiuna cartas de Pardo Bazán a su amiga inglesa en *Siglo diecinueve*[13]. Resulta que Pardo Bazán le mandó a Clarín reseñas de una conferencia que dio Cunninghame Graham en Londres (titulado "Spain," y traducido por *La España Moderna* en 1890 como "España"), "in an effort to further recognition in Spain of Gabriela as an author" (Bieder, "Emilia Pardo Bazán and Gabriela Cunninghame Graham," 730). El patrocinio y la promoción de Gabriela Cunninghame Graham en España es, para Pardo Bazán, un compromiso importante y duradero, y como ha señalado la profesora Bieder, la coruñesa utiliza muchos de sus contactos en el mundo literario para ayudar a su amiga ("Pardo Bazán draws on important contacts to further Gabriela's progress") (Bieder, "Emilia Pardo Bazán and Gabriela Cunninghame Graham," 736). Si se dedicó la escritora gallega con tanto empeño a la promoción de su amiga en España, ¿no se pueden leer los dos artículos de Clarín sobre la inglesa – de los años 1894 y 1897, aún después de la ruptura sonada entre Pardo y Alas – como una respuesta a las peticiones de su antigua amiga? De hecho, cuando recomienda el libro en su "Revista literaria" del 30 de abril de 1894, habla de la supuesta conspiración en España – de que nadie se haya dedicado a traducir el estudio que ha hecho la inglesa de la biografía de la Santa: "Yo me resisto a creer, sobre todo por aludir la sospecha a quien alude, que haya positivamente el intento de conspirar…," y anima a Menéndez Pelayo y Pardo Bazán a traducirlo (Bieder, "Emilia Pardo Bazán: Veintiuna cartas" 34-35)[14]. Ahora, como observa Bieder, este asunto es complicado, porque queda la posibilidad de que la propia Cunninghame Graham sospechase de una conspiración de silencio, y que culpase en parte a su amiga Pardo Bazán: "es posible que Gabriela llegara a creer que su amiga estaba implicada en el complot" ("Emilia Pardo Bazán: Veintiuna cartas" 35)[15]. De todas maneras, no deja de ser importante tener en cuenta que la *Revista literaria* es anterior a "La leyenda de oro," y que deberíamos leer este texto – no aquél – como la última palabra de Clarín sobre Pardo Bazán y Cunninghame Graham. En "La leyenda," Alas no alude a conspiraciones, ni critica indirectamente a Pardo Bazán, si no es con la creación de Elisena, que se identifica como dócil cuando Pardo Bazán no lo era.

---

13 "Emilia Pardo Bazán and Gabriela Cunninghame Graham: A Literary and Personal Friendship" y "Emilia Pardo Bazán: Veintiuna cartas a Gabriela Cunninghame Graham," respectivamente. Estos dos artículos exploran a fondo la interesante biografía de la escritora y mujer de negocios inglesa. Pardo Bazán intentó ayudarle a vender muebles en España, pero parece que al final no salió a flote la empresa. A pesar de no estar de acuerdo sobre el socialismo y el llamado "medievalismo" (el desear volver al pasado como solución para las injusticias sociales) – Pardo Bazán rechaza los dos y su amiga los promociona – la amistad fue significativa durante años, como explica Bieder.

14 Bieder se refiere a Leopoldo Alas, "Revista Literaria: Santa Teresa – Her life and times, by Gabriela Cunninghame Graham." *Los Lunes de El Imparcial* (30 de abril de 1894): 2.

15 Concluye Bieder que "[s]in duda alguna, pese a la reseña elogiosa del crítico más feroz del país, Gabriela se sentía decepcionada y probablemente defraudada e iracunda por esta recepción indiferente tras tantos años dedicados a la vida de la Santa" ("Emilia Pardo Bazán: Veintiuna cartas" 35).

Volviendo a las recomendaciones para su joven amiga, afirma Elíseo que en vez de Santa Teresa es San Francisco de Asís "el santo que más atrae la atención en nuestros días," época de una creciente preocupación por "la cuestión de pobres y ricos, de la distribución de bienes terrenales" (Alas, *OC* IV.2: 2000). Si Jesucristo "abandon[ó] la coacción" para "conquistar" a la sociedad por la perfección de las almas, San Francisco siguió sus recomendaciones al pie de la letra, pero como "hombre práctico, no mero soñador" – y por eso la generación de Elíseo/Clarín le quiere tanto (Alas, *OC* IV.2: 2001). Pero en este punto Elíseo se niega a seguir diciéndole a Elisena lo que piensa él sobre estos santos sin recibir una respuesta de ella: "quiero saber lo que a ti te inspira la lectura de esas vidas del santo que te envío" (Alas, *OC* IV.2: 2001).

ESPERANDO UNA RESPUESTA…

Le mandará una biografía del Santo de Asís escrita por el abad Léon Le Monnier, en la que no hay nada de coacción, superstición, miedo ni ignorancia (Alas, *OC* IV.2: 2001). "Mucho anhelo leer," le escribe, "lo que tú sientes y piensas del *San Francisco* de Le Monnier y del *Le Monnier* de San Francisco" (Alas, *OC* IV.2: 2002). Opine lo que opine ella ("digas lo que tú quieras"), él ha determinado que el mejor historiador contemporáneo de San Francisco es Pablo Sabatier (Alas, *OC* IV.2: 2002). Sabatier documenta exhaustivamente sus aseveraciones y Elíseo afirma que Elisena tendrá que reconocer que tal discusión de las fuentes es obligatoria en un estudio histórico responsable, pero el meollo de la obra es otra cosa – eso es, el mensaje franciscano de desprendimiento de lo material cuando haga falta: "Castillo y ciudad sin hierro ni piedra ni madera es la Iglesia para las almas grandes que han sabido ver en ella su idealidad pura, y no un vulgar cuerpo de carácter político…." (Alas, *OC* IV.2: 2002).

Aquí vemos por medio del personaje Elíseo la distinción entre el Clarín anticlerical, crítico de la Iglesia como institución desafortunadamente politizada, y el Clarín espiritual, profundamente enamorado del ideal cristiano. Después de retarle a Elisena a que tenga el alma grande, Elíseo cierra su carta repitiendo que no quiere seguir dando sus propias opiniones si no responde su amiga: "Antes, vengan tus impresiones respecto de los libros que te envío […]" (Alas, *OC* IV.2: 2002). Con tanta insistencia en el rechazo de la coacción, repudio que se ve en Jesucristo y también en San Francisco, chocaría que la obligase con más dureza, pero sí que empieza a pedir sostenidamente, si no a rogar, que la joven le mande una línea por lo menos. Hace alusión a un folleto de Sabatier del que hablará más adelante (no se lo puede enviar con los demás libros porque el ejemplar que tiene no es suyo), contando todavía con esa respuesta que está tardando en llegar: "De su muy hermoso contenido te hablaré en otra carta cuando conteste a la tuya, que con ansia espera tu buen amigo, [firmado] Elíseo" (Alas, *OC* IV.2: 2002). Vengan tus impresiones, espero con ansia, etc., pero parece que a pesar de la intensidad del interés de Elíseo, Elisena no termina de plegarse a sus peticiones.

La quinta sección del artículo empieza no con esa carta tan anhelada por Elíseo, sino con otra suya propia. Elisena le ha contestado, pero no de la manera que a él le apetecía:

se ha empeñado en tratar el único tema que Elíseo le había pedido que dejasen para más adelante, cuando ella le hubiera dado la información que él deseaba. Se habrá identificado como una no-Robinson, pero al negarse a abrir su corazón a su interlocutor, Elisena se hace eco de la Pardo Bazán que no confiesa sus intimidades sicológicas ni en sus novelas ni en sus *Apuntes autobiográficos*, ocasionando el pique de Clarín crítico (DuPont, "Escritura y enfermedad" 325-26; Penas 73-78). Elisena imita el comportamiento de la rebelde Pardo Bazán, pero hay que recordar siempre que Elisena es creación de Clarín. Hablando claro, en "La leyenda de oro," el autor inventa un personaje femenino que le desafía exactamente de la misma manera que hacía su antigua amiga.

¿QUIÉN MANDA AQUÍ?[16]

Elíseo "se venga," por así decirlo, suprimiendo la respuesta desobediente de la joven. El hombre mayor se impacienta con su interlocutora pero es inútil, porque no consigue presionarle lo suficiente para que responda. Llama la atención a su falta de poder sobre ella…aunque tuviera la intención de coaccionarla, no le es posible: "¿Quiere decirse que he de acceder yo siempre a tus antojos y tú no has de hacer caso de los míos? Ahora te niegas a explicarme tus impresiones después de la lectura de esos libros que te he enviado, y exiges que cuanto antes te dé cuenta, en resumen, de este folleto de Sabatier…" (Alas, *OC* IV.2: 2003). Intenta negociar: "Sea. Pero la palabra es palabra" (Alas, *OC* IV.2: 2003). Pero, ¿es que ella en algún momento ha dado su palabra? ¿Ha prometido algo? El lector no lo ha visto. Al principio del intercambio se ha llamado "dócil," pero a menos que haya hecho la promesa en la carta que falta, no se ha comprometido en nada al final. Sigue Elíseo, confirmando para nosotros que Elisena está abrumada con todas estas nuevas ideas, exigiendo de ella que siga pensando (leyendo/orando), e intentando obligarle una vez más a dar su opinión: "cuando hayas pensado ordenadamente todas esas cosas de religión, de caridad, que ahora dices que te llenan la cabeza en montón confuso, me escribirás largo y tendido. ¿Quedamos en eso? Pues, ahora cumplo yo tu capricho" (Alas, *OC* IV.2: 2003). Es un capricho de ella que él comente el texto vedado, pero Elíseo va a cumplir y llama la atención del lector a ello.

Pasa a contar la historia de los franciscanos, primero con el Papa Inocencio III y después con el Papa Honorato III. Evidentemente, es igual de interesante, o más, el tira y afloja de Elíseo y Elisena que las aventuras de San Francisco con los papas. El Santo de Asís exige obstinadamente (y consigue) que el Papa Honorato le conceda la indulgencia sin oblación para cualquiera que visite la Porciúncula, (Alas, *OC* IV.2: 2006-7), pero Elíseo no termina de salirse con la suya. ¿Y Clarín? ¿Qué deseos autoriales se vislumbran en este texto? La resistencia y el control ejercidos por Elisena, inventados por Clarín y sufridos por Elíseo, recuerdan el pacto masoquista identificado por Nuria Godón con respecto a *La Regenta*. Según la lectura de Godón, Ana Ozores no es nada pasiva, y el pacto masoquista

[16] Referencia al sueño de Clarín de tener su propia revista, donde solo mandara él: ver Botrel, "Clarín y el *Madrid Cómico*", 10.

que establece con Fermín de Pas es una estrategia de creación, transformación y fuerza productiva. Ella ha aprendido a dominar a su confesor. Igual que en la lucha epistolar de "La leyenda de oro," compuesta por las cartas de Elisena que sí se incluyen en el texto además de las epístolas mencionadas pero no reproducidas, en *La Regenta*, la carta escrita por Ana en el Capítulo 21 es una parte esencial de los juegos de poder entre ella y Fermín. A fin de cuentas Fermín se pasa; rompe el acuerdo en el momento de la – para Ana – degradante procesión de Semana Santa, la cual percibe la protagonista como la profanación de su ideal, y el pacto queda anulado[17].

Entonces, ¿qué quieren decir todos estos juegos epistolares de mujeres aparentemente sumisas pero que en realidad controlan a sus destinatarios masculinos? ¿Qué significa que Clarín escenifique varias veces el mismo drama? ¿Es la compulsión de la repetición de un evento traumático, en un sentido freudiano? ¿El morbo del pacto masoquista? Quién sabe. Con las parejas santas que también se repiten en la obra clariniana el trato es más suave – por lo visto no hay tanta competencia entre hombre y mujer – pero no deja de asemejarse esa construcción emparejada del santoral a las luchas entre figuras clarinianas y mujeres robinsonianas, por lo menos en la yuxtaposición de elementos masculinos y femeninos. Con Elisena, parece al principio que el autor va a "corregir" la independencia de Pardo Bazán con una joven anti-Robinson que se designa a sí misma como dócil, pero mientras avanza la obra vemos a Elíseo abandonado, patético, clamando en el desierto – y todo este marco narrativo extraño ha sido construido por Clarín para darle forma a su discusión de las representaciones finiseculares de la santidad. ¿Por qué, entonces, esta estructura extraña? ¿Hay que suponer que le intrigaban al autor estas peleas (a veces eróticas, a veces simplemente entretenidas) entre hombres y mujeres, sin darle más importancia al asunto?

IN CARNE PERMANERE

El último apartado del ensayo/cuento añade aún más complejidad a la cuestión, dándole el nuevo papel de musa y ángel de la guarda a la callada (o silenciada) Elisena. ¿Será que estemos pasando de un patrón al otro? ¿Nos lanzamos desde la competencia entre el que aspira a ser "hermano mayor del alma" y la robinsoniana rebelde hasta la colaboración consagrada de la pareja hombre-mujer, en la que no se ven tensiones porque luchan los dos por el mismo objetivo santificador?

En la quinta parte de la obra, Elíseo le comenta a su amiga la necesidad de ser práctico, de pensar en las cosas de este mundo cuando uno quiere realizar su ideal, aunque ese ideal se construya sobre una base eterna, escatológica. Se fija el narrador en los objetivos crísticos y evangélicos de Inocencio III, a quien "se acercaba la muerte" (Alas, *OC* IV.2: 2004). ¿Y el autor mismo? ¿Intuiría Clarín que a él tampoco le quedaba mucho tiempo? Moriría cuatro años después de publicar por primera vez esta obrita, y cuando aparece

[17] Ver Godón, *La pasión esclava*, Capítulos 2 y 3. En *Realism as Resistance*, hablo yo también de la resistencia creativa de Ana, aunque de forma rudimentaria en comparación con el análisis exhaustivo de Godón.

en *Siglo pasado* el cuento ya es póstumo: ha finalizado el siglo igual que se ha acabado Leopoldo Alas.

Elíseo cita varias veces del Concilio de Letrán, de un sermón en que Inocencio III hizo la siguiente plegaria: "QUAQUAM DESIDEREM IN CARNE PERMANERE *donec consummetur opus inceptum, veruntamen non mea, sed Dei voluntas fiat*" (Alas, *OC* IV.2: 2004)[18]. Elíseo le dirige este comentario directa y explícitamente a Elisena, en forma de lección: "Ahí tienes, Elisena, el porqué legítimo del buen deseo de vivir: estar ligado a la carne, mientras, por medio de ella, podemos hacer algo útil en el mundo" (Alas, *OC* IV.2: 2004). Ha dicho el narrador que estas "palabras sublimes" le parecen "el compendio de la vida religiosa, que ni se precipita en las últimas consecuencias del ascetismo, ni otorga a la vida individual terreno, más valor del que tiene" (Alas, *OC* IV.2: 2004). Informa que un filósofo contemporáneo ha llegado a la misma conclusión, que "*como* estamos condicionados aun en lo moral, en lo que llamamos espiritual, por el mundo exterior, de este y sus medios necesitamos y debemos utilizarlos, siempre con un aprecio secundario, sin olvidar su carácter deleznable" (Alas, *OC* IV.2: 2005)[19]. Esto lo ve como "decir, de otro modo: IN CARNE PERMANERE *donec consummetur opus inceptum*," y ruega a Dios, para que lo oiga Elisena, que las palabras citadas sean su propio lema: "¡Quiera Dios, Elisena, que este criterio me guíe siempre en el libre apego a la vida que conservo! Déjeme el Señor, mientras los míos me necesiten (ya que no tengo cura de almas). IN CARNE PERMANERE…." (Alas, *OC* IV.2: 2005).

Aquí Elíseo/Clarín reza, igual que el Papa Inocencio III, por permanecer en la carne (i.e., por seguir vivo) hasta que termine su trabajo, pero el "IN CARNE PERMANERE," suplicado tres veces seguidas y relacionado cada vez más de cerca con el narrador/autor del cuento, lleva implícito el marco que le puso Inocencio III, después de tomarlo prestado de sus orígenes en Getsemaní: "*sed Dei voluntas fiat*." Elíseo quiere liberar (manejar, santificar, corregir y orientar hacia Dios) su inevitable apego a la vida, sometiéndose a la voluntad divina en su uso correcto y equilibrado de los elementos creados que siempre apuntan más allá de sí mismos, hacia su creador. Lo mismo han dicho el Salmista en el Salmo 19:1; el autor del Libro de la Sabiduría 13:1-3; San Agustín en el Libro 10.9 de las *Confesiones* y

---

18 Con las mayúsculas en el original, y traducido por el editor como "Aunque desearíamos vivir hasta ver acabada la obra comenzada, hágase la voluntad de Dios, y no la mía" (Alas, *OC* IV.2: 2004, nota 52).

19 Esto recuerda la declaración de Clarín, en 1898, de que la filosofía podrá servir como "claustro moral" para muchos que en épocas pasadas se habrían hecho monjes (Alas, *Obras completas* X:295). En el Capítulo 4 de *Writing Teresa*, analizo este artículo con relación al papel paternalista que Clarín se arroga cuando dialoga con José Martínez Ruiz ("Azorín"). El Capítulo 5 de *Writing Teresa*, sobre Unamuno, trata la tendencia de Clarín de asignar una misión redentora con respecto a la nación española a los jóvenes de su país – preocupación suya frecuente en sus últimos años de vida, además de relevante para el diálogo entre Elíseo y Elisena. Para Yvan Lissorgues, esto es su afán por hacer, a largo plazo, 'un pueblo adulto'" ("Leopoldo Alas, Clarín, y la España de su tiempo" 297).

San Juan de la Cruz en el *Cántico espiritual* 5:3[20]. Elíseo/Clarín quiere permanecer en la carne, dedicándose a sus asuntos terrenales, sólo hasta dónde le permita Dios.

Antes de comentar la insistencia de San Francisco en pedir cosas en nombre de Jesucristo – y el éxito que tuvo con sus peticiones – Elíseo subraya la muerte solitaria no sólo de Inocencio III, sino también de los papas Honorio III, Gregorio IX e Inocencio IV. Explica que San Francisco vio que Inocencio III fue abandonado por los suyos, "tratado después de muerto, peor que el último mendigo," y este espectáculo también lo desglosa para Elisena: "¡Qué cosas, Elisena, habrán pasado por el alma del *ebionita*, del pobre entre los pobres, viendo el cadáver de un Vicario de Cristo en aquella humillación suprema!" (Alas, *OC* IV.2: 2005)[21]. Pero luego le avisa, "no lo creas," anticipando su conclusión de que el Santo de Asís habría rechazado, decepcionado, a "la humanidad sacrílega, ingrata": en efecto, Francisco perdonó a los culpables igual que su maestro, Cristo, y sólo vio el abandono, la pobreza y el escarnio como confirmaciones de los lazos entre los desafortunados papas y su modelo evangélico (Alas, *OC* IV.2: 2005-6).

Concluye, haciendo una petición él mismo, otra vez, a Elisena:

> Si algún día, Elisena, me escribes hablándome de lo que te *parece* San Francisco, acaso yo te conteste comentando esta su *profunda política* santa, que se apoya siempre en la autoridad exterior, en el del Pontífice, en la ortodoxia, en la Iglesia docente, exterior, para hacer que corra por el *mundo* de los *sentidos* un destello, a lo menos, de la íntima bondad cristiana, de conciencia espiritual, inefable, invisible. ¡Cuánto hay que decir de la necesidad, trátese de individuos o de sociedades, de atender, para bien del alma, al mundo natural de los sentidos!... *donec consummetur opus inceptus… in carne permanere!* Esto es lo que olvidan los grandes idealistas del anarquismo filosófico; mientras *permanezcamos en la carne*, hacen falta gobiernos, jerarquías, *dominaciones*. Bien lo vio San Francisco. (Alas, *OC* IV.2: 2007)

Reconciliando de nuevo lo espiritual con lo filosófico, Elíseo/Clarín mira hacia San Francisco para sugerir implícitamente que tanto los idealistas del anarquismo filosófico como los anticlericales exaltados (como él mismo, en la primera fase de su carrera) se ven obligados a reconocer la inevitabilidad y hasta la utilidad de las instituciones en la búsqueda del ideal… mientras permanezcamos en la carne.

En el orden del texto, ésa es su última palabra, entonces, para su interlocutora –que el ideal se acomode a su contexto material, "para el bien del alma" individual y también

---

[20] Ver Fernández 2: 560. Las referencias completas son: "Los cielos cuentan la gloria de Dios, y el firmamento anuncia la obra de sus manos" (Salmo 19:1, https://www.biblegateway.com/passage/?search=Salmos+19%3A1&version=RVR1960); "¡Qué tontos son aquellos que no toman en cuenta a Dios! Son tan tontos que no ven todo lo que Dios ha hecho, ni lo reconocen como el Dios creador" (Sabiduría 13:1-3; https://www.biblegateway.com/passage/?search=Sabidur%C3%ADa+13%3A1-3&version=TLA); cuando el que se confiesa pregunta a las criaturas por Dios y le dicen que busque más alto (San Agustín, *Confesiones* X.9); y cuando el santo carmelita explica que su poema "dice que este paso fue con presura, porque las criaturas son las obras menores de Dios, que las hizo como de paso; porque las mayores, en que más se mostró y en que más él reparaba, eran las de la Encarnación del Verbo y misterios de la fe cristiana, en cuya comparación todas las demás eran hechas como de paso, con apresuramiento" (San Juan, *Cántico espiritual* 5.3, http://biblio3.url.edu.gt/Libros/JCruz/JCruz_CantoEspiritualB.pdf).

[21] Querrá referirse a la pobreza voluntaria de los ebionitas, que anticipa la de los franciscanos.

social. Es una declaración elocuente y típica de los últimos años de Clarín. Pero también causa impacto la imprecación sentida, "¡Quiera Dios, Elisena,… Déjeme el Señor, mientras los míos me necesiten… IN CARNE PERMANERE…" Es la oración de uno, dirigida a una figura femenina, independiente, pero que conserva la fe– una mujer que podría rezar sinceramente por él, igual que las jóvenes en el convento que tanto le cautivaban. Al final del ensayo, firma, curiosamente, "Tuyo, Eliseno" (Alas, OC IV.2: 2007). ¡Ha firmado como Eliseno, no como Elíseo! Se ha fundido su identidad con la de ella, quedando el nombre del que se despide de forma que recuerda más a ella que él, el elemento masculino absorbido por el femenino. Trae a la mente una última asociación del nombre "Eliseo"– el profeta que, haciendo su sacrificio y dejando atrás las ataduras familiares, abandona todo para responder a la llamada de Elías (1 Reyes 19:19-21).

El "¡Quiera Dios, Elisena…" es también la oración de alguien que sabe que la gente depende de él –sus familiares, l@s escritores más jóvenes a l@s que él ha animado fielmente, sus compatriotas en general– y le gustaría realizar todo el trabajo que pudiera, por el bien de ellos. Nos podemos imaginar a los tres –Leopoldo, Emilia, Maryellen– viviendo por el mismo ideal: en carne permanecieron, afanándose en lo posible por legarnos sus ideas, sus escritos, su espíritu. Ahora les toca descansar de su esfuerzo: la tregua en el duro trabajo[22].

BIBLIOGRAFÍA

Alas, Leopoldo ("Clarín") (2002-2009): *Obras completas*, 12 volúmenes, Oviedo, Nobel.

Almazán, Vicente, ed. (2004): *Historia de una amistad: las cartas de Pedro de Dacia y Cristina Stommeln*, Salamanca, San Esteban Editorial, 2004.

www.biblegateway.com (14-VII-2019)

Bieder, Maryellen (2012): "Emilia Pardo Bazán and Gabriela Cunninghame Graham: A Literary and Personal Friendship", *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 89, núm. 5, pp. 725-749.

____(2012): "Emilia Pardo Bazán: Veintiuna cartas a Gabriela Cunninghame Graham", *Siglo Diecinueve*, vol. 18, pp. 29-64.

Bilinkoff, Jodi (2008): "Soul Mates: Spiritual Friendship and Life-Writing in Early Modern Spain (and Beyond)", *Female Monasticism in Early Modern Europe: An Interdisciplinary View*. Ed. Cordula van Wyhe. Burlington, VT (USA), Ashgate, pp.143-54.

Botrel, Jean-François, ed. (2012): *Cuentos morales,* de Leopoldo Alas, Madrid, Cátedra.

22 Recordando a los tres, en Pentecostés 2019.

Botrel, Jean-François (1987): "Clarín y el *Madrid Cómico*. Historia de una colaboración (1883-1901)", *Clarín y La Regenta en su tiempo. Actas del Simposio Internacional, Oviedo 1984*. Oviedo, Univ. de Oviedo, pp. 3-24.

____(2008): "Emma, Maria et Teresa, de Leopoldo Alas (Clarín)", *Mélanges en hommage à Jacques Soubeyroux*, Saint-Etienne: Editions du CELEC. pp. 423-32.

Charnon Deutsch, Lou (2000): *Fictions of the Feminine in the Nineteenth-Century Spanish Press*, University Park, PA (USA), Penn State UP.

DuPont, Denise (2012): "Clarín y el individuo femenino: fuentes literarias y casos concretos", *El individuo y la sociedad en el siglo XIX,* ed. Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez. Santander, Tremontorio, pp. 365-374.

____(2010): "Escritura y enfermedad: Clarín y Pardo Bazán, una vez más", *Bulletin of Spanish Studies* vol. 87, núm. 3, pp. 315-30.

____(2006): *Realism as Resistance: Romanticism and Authorship in Galdós, Clarín, and Baroja*, Lewisburg, PA (USA), Bucknell University Press.

____(2012): *Writing Teresa: The Saint from Ávila at the fin-de-siglo*, Lewisburg, PA (USA), Bucknell UP.

Ezama Gil, Ángeles (1992): *El cuento de la prensa y otros cuentos. Aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900*, Zaragoza, Universidad.

Faus Sevilla, Pilar (2003): *Emilia Pardo Bazán: su época, su vida, su obra*, 2 vols., A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza.

Fernández Carvajal, Francisco (2017): *In Conversation with God*. 7 vols., Hounslow, U.K., Scepter.

Godón, Nuria (2017): *La pasión esclava: alianzas masoquistas en La Regenta*, West Lafayette, IN (USA), Purdue University Press.

González Herrán, José Manuel (2002): "«Artículos»/ «cuentos» en la literatura periodística de Clarín y Pardo Bazán", *La elaboración del canon en la literatura española del s. XIX. II Congreso de la Sociedad de Literatura Española del s. XIX. Barcelona, October 20-22, 1999*, Ed. Luis F. Díaz Larios, J.M. Martínez Cachero, Enrique Rubio Cremades y Virginia Trueba Mira, Barcelona, Universidad de Barcelona-PPU, pp. 209-27.

Juan de la Cruz, San (2019): *Cántico Espiritual. Obras*, Editorial Monte Carmelo. [En línea]. [14-VII-2019]. http://biblio3.url.edu.gt/Libros/JCruz/JCruz_CantoEspiritualB.pdf

Lissorgues, Yvan (2007): *Leopoldo Alas, Clarín, en sus palabras (1852-1901)*, Oviedo, Nobel, 2007.

____(2013): "Leopoldo Alas, Clarín, y la España de su tiempo: hacia una ética política, social y cultural para la España futura", *Siglo Diecinueve*, vol. 19, pp. 287-312.

Mujica, Bárbara (2009): *Teresa de Ávila: Lettered Woman*, Nashville, Vanderbilt.

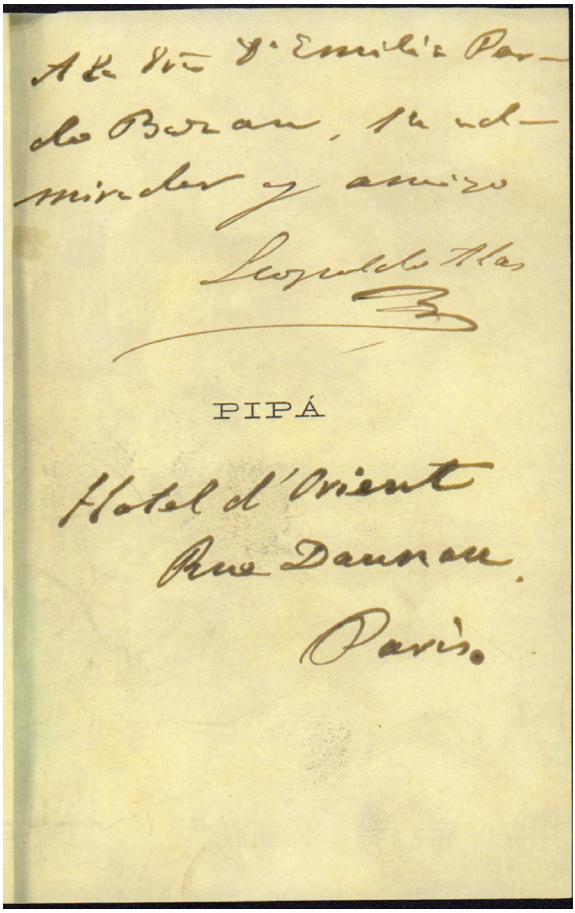
Oleza, Joan, ed. (2002-2009): *Obras completas de Leopoldo Alas, vol. II*, Oviedo, Nobel.

Penas, Ermitas (2003): *Clarín, crítico de Emilia Pardo Bazán*, Santiago de Compostela, Univ. de Santiago de Compostela.

Posada, Adolfo (1946): *Leopoldo Alas Clarín*, Oviedo, La Cruz.

Sotelo Vázquez, Marisa (2002): "Clarín y Emilia Pardo Bazán", *Leopoldo Alas 'Clarín'. Actas del Simposio Internacional (Barcelona, abril de 2001)*, Eds. A. Vilanova y A. Sotelo Vázquez, Barcelona, Univ. de Barcelona, pp. 161-85.

Teresa de Jesús, Santa (2003): *Obras completas*, 9ª ed., Eds. Efrén de la Madre de Dios y Otger Steggink, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.



Dedicatoria de Leopoldo Alas nun exemplar de Pipá (Madrid, Fernando Fé, 1886) conservado na Biblioteca da Real Academia Galega.

No Shrinking Violets but Tall Poppies: Ambition, Glory, and Women Writing in Spain's Mid-Nineteenth Century

Christine Arkinstall
(UNIVERSITY OF AUCKLAND)
c.arkinstall@auckland.ac.nz

"¡[U]na mujer erudita, que se mete a escribir libros, ni sirve para nada, ni sabe conducirse. Se mete como los que escriben, a ambicionar *gloria*!"
(*Fernán Caballero* 1905: 198; qtd. Rabaté 2007: 279)

(recibido agosto/2019, aceptado novembro/2019)

RESUMEN: Este estudio enfoca la expresión culturalmente indecorosa de las ambiciones literarias de escritoras españolas en los foros solidarios de revistas editadas por y para las mujeres que aparecían entre 1851 y 1852: *Ellas: Órgano Oficial del Sexo Femenino*, sus reincarnaciones en *Ellas, Gaceta del Bello Sexo* y la *Gaceta del Bello Sexo: Revista de Literatura, Educación, Novedades, Teatros y Modas*, y *La Mujer*. En la hermandad lírica que tales revistas fomentaban, dedico una atención especial a la figura y a la obra de María Tadea Verdejo y Durán (1830-1854), colaboradora asidua de editoriales y poemas hasta su muerte prematura del cólera. Sostengo que estas escritoras de mediados del siglo XIX no sacrificaron sus deseos de gloria literaria en el altar de una feminidad isabelina prescrita. Al contrario, sus poemas y ensayos demuestran su reticencia hacia, si no total rechazo de, una ideología de domesticidad que impediría que alcanzaran la inmortalidad cultural. Amapolas altas que se erguían por encima de otras flores cultivadas por mano del hombre, sus escritos no sólo atestiguan su búsqueda de un igual reconocimiento literario dentro de un mundo cultural dominado por los varones sino que invitan unas comparaciones valiosas con la creación literaria femenina contemporánea fuera de España.

PALABRAS CLAVE: Escritoras españolas de mediados del siglo XIX, ambición, gloria, María Verdejo y Durán, canon isabelino.

ABSTRACT: This essay focuses on the culturally indecorous expression of Spanish women's literary ambitions in the supportive fora of women's periodicals that appeared between 1851 and 1852: *Ellas: Órgano Oficial del Sexo Femenino*, its reincarnations as *Ellas, Gaceta del Bello Sexo* and the *Gaceta del Bello Sexo: Revista de Literatura, Educación, Novedades, Teatros y Modas*, and *La Mujer*. Within the literary "sisterhood" or "community" that such periodicals promoted, I focus especially on the figure and works of María Tadea Verdejo y Durán (1830-1854), an assiduous contributor of lead articles and poems to the press until her untimely death from cholera. I argue that these mid-nineteenth-century female writers did not sacrifice their desire for literary glory on the altar of a culturally prescribed Isabelline femininity. Rather, their poems

and essays demonstrate their reluctance toward, if not downright rebellion against, an ideology of domesticity that would inhibit their attainment of cultural immortality. Tall poppies who rose above other husbanded flowers, their writings not only stand as testimony to their quest for equal recognition in a male-dominated cultural world but also invite valuable comparisons with contemporaneous women's literary production beyond Spain.

KEY WORDS: Mid-nineteenth-century Spanish female writers, ambition, glory, María Verdejo y Durán, Isabelline canon.

Ambition is still considered a questionable, if not unhealthy, aspiration for women in our twenty-first century. Ambitious women must regularly contend with labels such as "overly assertive" and "power-hungry." Few museums and art galleries, let alone literary academies and the canon, admit women's creative production into their material and virtual spaces[1]. Invisible glass ceilings, gender salary gaps, unconscious biases and outright discrimination continue to seek to keep women "in their place." Unsurprisingly, in nineteenth-century Spain women's desire to write their own lives and texts in pursuit of literary glory met with many barriers. After 1850, as Susan Kirkpatrick notes, in an attempt to preserve traditional class and gender hierarchies under threat, the Spanish bourgeoisie promoted the ideal of the Virtuous Woman or Angel in the House, in whom desire, imagination and conflict were officially absent (1991: 270-271). Yet despite the threat of sociocultural censure, women increasingly articulated their ambitions for literary glory in female-edited periodicals from the mid century onwards.

This essay focuses on the culturally indecorous expression of women's literary desires in the supportive fora of women's periodicals that appeared between 1851 and 1852: *Ellas: Órgano Oficial del Sexo Femenino* (1 Sept.-15 Sept 1851), its reincarnations as *Ellas, Gaceta del Bello Sexo* (8 Oct.-8 Nov. 1851) and the *Gaceta del Bello Sexo: Revista de Literatura, Educación, Novedades, Teatros y Modas* (8 Dec. 1851-23 Jan. 1852), and *La Mujer* (mid 1851-17 Oct. 1852)[2]. Within the literary "sisterhood" or "community" that such periodicals promoted, I focus especially on the figure and works of María Tadea Verdejo y Durán (1830-1854), an assiduous contributor of lead articles and poems to the press until her untimely death from cholera[3]. Not only does these writers' oeuvre cogently illustrate the multiple ways in which they negotiated a sociocultural minefield poised between Romanticism's iconoclastic individualism and the feminine domesticity privileged in Spain during the reign of Isabel II (1843-1868). Particular compositions, as I develop, also draw

[1] In the art world, the feminist activists known as the Guerrilla Girls have been calling on art galleries and creative industries since 1985 to feature more female creators. See https://www.guerrillagirls.com/.

[2] For an overview of these periodicals, see Christine Arkinstall (2018) and Inmaculada Jiménez Morell (1992: 82-100). For an excellent analysis of their precursors in the 1840s, see Mónica Burguera (2011).

[3] On the *hermandad lírica*, see Marina Mayoral (1990a) and Susan Kirkpatrick (1990, 1991: 87-88). On the term "comunidad lírica," see Colette Rabaté (2007: 277).

on the religious and poetic implications of Enthusiasm, which, as in Britain and North America, gave women greater opportunities for creative expression[4].

In nineteenth-century Spain concepts pertaining to creative practice and production drew on currencies of gendered differentiations common to Europe, Britain and America[5]. Within cultural environments that aligned genius and originality with the masculine, the feminine represented both the hoped-for purity of the male writer's creation and also his fear that his work might not be seen as sufficiently original. The increasing democratization of the literary marketplace also meant that the writer's corpus, perceived as a seductive, feminized body, circulated among readers. Hence the polarized metaphors of the pure woman and the prostitute characterized the Romantic writer's relationship with his work and reading public (Hofkosh 1988: 98, Ross 1988: 33). Even the imagination, Alda Blanco highlights, was considered the source of sexual feelings, which made its artistic expression culturally inappropriate for "decent" women (2001: 74)[6]. Hence women's idealized physical and symbolic chasteness rendered problematic their participation in a Romanticism that masculinized desire (Kirkpatrick 1991: 99, 268). This ascription of legitimate desire solely to male subjects also justified women's exclusion from the public sphere. Considered to lack reason and thus the ability to curb bodily passions, qualities deemed necessary to become civil individuals, women were perceived as naturally subversive of sociopolitical order and restricted to the domestic sphere (Pateman 1988: 94, 96, 100).

Consequently, from the mid-nineteenth century onward, as Blanco explains, the ideal promoted to Spanish women was that of "un ser doméstico, virtuoso y relacional" (2001: 26). Nevertheless, many female writers did not unquestionably reproduce this paradigm but inflected it with transgressive ambiguities and paradoxes. Without renouncing their fragile identity as writers, they strove to merge what they perceived as their writerly mission with their mission as Woman (2001: 27, 79-80). The challenge for this younger generation of writers, who drew inspiration from their Romantic "sisters," was how to make the two compatible[7]. Many resemble their American contemporaries, who, culturally prohibited from embracing the ideal of the "individualistic author" rooted in a masculine European Romanticism, represented themselves as serving others as "educators and moral inculcators" (Boyd 2004: 2-3). As I will develop, I consider that the mid-century writers

---

[4] Studies on women's literary ambition such as Elena Brit Olsen's on eighteenth-century British poets and Anne E. Boyd's on mid-nineteenth-century American authors reveal that Spain's contemporary female writers shared common challenges and preoccupations.

[5] See, for example, Sonia Hofkosh (1988) and Anne K. Mellor (1988).

[6] As Hofkosh observes, citing Catherine Gallagher: "When women entered the career of authorship, they did not enter an inappropriately male territory, but a degradingly female one. They did not need to find a female metaphor for authorship; they needed to avoid or transform the one that was already there" (qtd. Hofkosh 1988: 98).

[7] According to Kirkpatrick's generational model of nineteenth-century female writers, the contributors to *Ellas* and *La Mujer* sit within a second generation who commenced publishing between 1850 and 1868, when the normative paradigm for femininity, the Angel in the House, became even more dominant. Kirkpatrick argues that this second generation did not resist this paradigm as the previous generation had done (1998: 57-58). Similarly, while Alda Blanco sees female writers born between 1826 and 1837 as the "hermanas menores" of the female Romantic poets, she too considers that they backtracked on fashioning the autonomous subjectivity that their predecessors had initiated (2001: 74-75).

analyzed in this essay take their bearings from early feminist voices of female Romantic writers while frequently modulating their voices according to the intersecting Isabelline discourses of domesticity and religious devotion. They thus provide a telling window on a moment of transition in Spanish society and culture in their quest to frame desire and ambition, seen as inappropriate for women, within more acceptable molds. In particular, many would sanction their creative ambition by drawing on a rhetoric of religion in which *gloria* signified both personal fame and divine glory.

Female contributors to the weekly *Ellas* walked a cultural tightrope between bold demands for women's emancipation and the need to seemingly uphold a prescribed femininity[8]. Its initial editor, Alicia Pérez de Gascuña, penned many lead articles, which consistently proclaimed women's equality with men, if not their superiority, and denounced the calamitous state of their education[9]. Her manifesto, "Cuatro palabras," which opens the first issue, reflects her contributors' desire to match men as intellectual equals and wield authority over their lives: "¿Acaso hemos podido creer que sólo ellos son capaces de figurar en el mundo intelectual, de ejercer la autoridad sobre todas las cosas y de mantener bajo su exclusiva dependencia cuantos elementos constituyen las sociedades? ¡Cuán lejos estamos de pensar de ese modo!" (1-9-1851: 1)[10]. Although Pérez declares that she and her contributors do not claim to be writers –"nosotras ni blasonamos de escritoras"– her concluding paragraph asserts their desire to become famous: "[N]o tenemos nombre, pero... deseamos conquistarle" (2). In the same issue, Emilia Pallares makes public her literary ambition, contravening the dictum of modesty that governed women's conduct: "[E]stoy muy contenta al ver cumplidos mis deseos de dar mi nombre a luz y publicar mis pensamientos: tengo ambición de gloria."[11]

Vicenta García Miranda (Campanario 1816-1877), whom Carolina Coronado mentored, unashamedly proclaims her desire for literary fame in her long poem, "Entusiasmo y Desaliento," published in *Ellas, Gaceta del Bello Sexo* in October 1851[12]. I posit that the term "entusiasmo" and the ensuing content of the poem speak to the concept of Enthusiasm, which Jon Mee considers was both "displaced" and "desired" during Romanticism (2003: 1-2). Seen as grounded in the passions and bodily experience as opposed to reason,

---

[8] See Arkinstall (2018: 114-118). María Pilar Martínez Latre signals that *Ellas* and *La Mujer* reveal how women were beginning to demand a space in the social sphere (1986: 41n14), while Rabaté assesses the first issue of *Ellas* as clearly feminist in its pretensions (2007: 267-268).

[9] Kirkpatrick notes that Emilia de Tamarit also edited *Ellas* (1991: 84). In Tamarit's lead article, "Nosotras a los hombres," published in the *Gaceta del Bello Sexo*, *Ellas*'s reincarnation, women's desire for equality is paramount: "Animadas por el deseo de llegar a ver algún día colocada la mujer en el lugar que le corresponde por su misma naturaleza y facultades" (1851: 10).

[10] In all quotations I normalize nineteenth-century spelling.

[11] One column in *Ellas* on the lives of notable contemporary female cultural producers was entitled "Glorias del bello sexo." In issues 1, 4, and 6, for example, Luisa Núñez wrote on the Andalusian actor, Rita Luna (Málaga 1770-Madrid 1832) to affirm that, thanks to Luna, virtue is not incompatible with outstanding artistry (45).

[12] García Miranda also contributed to Madrid's *El Eco del Comercio*, *El Lirio de Vitoria*, *El Celtíbero*, *El Alicantino*, *El Genio* and *El Guadiana*, and published her only book of poetry, *Flores del valle*, in 1855 (Fernández-Daza Álvarez 1997: 300n2, Sánchez Álvarez 2015: 145). On García Miranda, see also Kirkpatrick (1990: 29-30), Mayoral (1990a: 44-51), and María del Carmen Simón Palmer (1991a).

Enthusiasm, as in Samuel Johnson's eighteenth-century definition, was associated with an over-active imagination and a suspiciously self-sufficient direct communication with the divine (Mee 2003: 10, 12-13)[13]. Enthusiasm's implicit contestation of nineteenth-century bourgeois formations was considered to require careful regulation because it was "haunted by the fear of the combustible material within both the individual and the body politic" (Mee 2003: 3, 5). Constructed as the Other of feminine and lower-class excess to an allegedly rational, hegemonic masculinity, Enthusiasm, as Shaun Irlam puts it, presented a way of "encountering and negotiating the limits of form and the confines of... the Self" (1999: 8). Similarly, Elena Brit Olsen affirms that "enthusiasm –in its religious and its literary sense– suggests psychological and spiritual reordering of understanding, relying upon and highlighting inner knowledge" (2004: 6-7). Like the earlier mystics, female writers who rebelled against the constraints of bourgeois society undoubtedly recognized Enthusiasm's subversive potential for reshaping conservative paradigms of female subjectivity, as exemplified in García Miranda's poem.

The poem opens with the writer's apostrophe to her creativity, symbolized in the "lira," and her expression of her desire to roam beyond the lyrical notes considered appropriate for women –"lánguidos" and "dolientes"– to embrace unrestrained all facets of the world:

> ¡Venga mi lira! Con ella,
> cual errante trovador,
> de ese mundo seductor
> quiero el ámbito cruzar.
> ¡Venga mi lira…! Sus ecos
> ya lánguidos, ya expresivos,
> ya dolientes, ya expansivos,
> se unirán a mi cantar. (30-10-1851: 42)

The reference to her poetic expansiveness evokes the pursuit of transcendence associated with Romanticism, with Hans Eichner alluding to the "expansive effect that romances exerted upon the imagination of their readers... affording the boundless freedom of wild nature" (1973: 18).

In the following two stanzas the verb "quiero" appears ten times: a striking proclamation of a desire that seeks to create utopian worlds: "Sí; quiero ver ese mundo / que en mis sueños he creado" (García Miranda, 30-10-1851: 42). The poetic subject's quest to reach the heights of literary fame, connoted by the mountain peaks, the mythological home of the Muses and also identified with a masculine autonomy and vision, is evident in the ensuing

[13] In *A Dictionary of the English Language* (1755), Samuel Johnson defines Enthusiasm as "1. A vain belief of private revelation; a vain confidence of Divine favour or communication... 2. Heat or imagination; violence of passion... 3. Elevation of fancy; exaltation of ideas" (qtd. Mee 2003: 10). Similarly Hobbes, as Irlam remarks, perceived Enthusiasm as the "figure par excellence of sedition, insurgency, and unreason" (1999: 45).

proclamation: "[Q]uiero la cima del monte / con mi lira trasponer" (43)[14]. In stanza 4 her desire for literary glory becomes still more explicit, taking on the Promethean resonances paradigmatic of masculine Romantic subjectivity: "[Q]uiero elevar mi pupila, / como el águila, hasta el sol" (43)[15]. In her desire to contemplate fame, symbolized in the sun, her ambition does not meet with divine retribution like Prometheus's daring. Rather, the poetic subject identifies with the eagle, the agent of divine will, rather than with Prometheus, whose liver the eagle daily consumed.

Demanding equality with men –"Dejadme pasar do el hombre / disfruta de su albedrío"– García Miranda's poetic subject vindicates her right as a cultural explorer to appropriate a virgin territory, a terra incognita connoted by the desert: "¡Paso…! Dejadme poner / en el desierto mi planta, / allí do altiva levanta / la palma su oreada sien" (43). Here, I suggest, García Miranda's election of an exotic, wild space does not so much mirror patriarchal constructions of femininity according to those same premises of exoticism and wildness. Rather, what is more relevant is the association of the desert with a space of revelation and withdrawal into the self to refigure the world. As quoted above, García Miranda's poetic subject, an "errante trovador," can be read as symbolic of Irlam's "vagrant signifier that wanders from its proper signified into the terrain of metaphor," deviating into an uncharted, tropical "space of passion" (1999: 55)[16]. Instead of the colonization of a feminized space, the scene arguably relates the potential liberation of a feminized self into cultural practice. In this space, echoing Coronado's recourse to the palm in "A la palma," symbolic of literary honor (Kirkpatrick 1991: 207), García Miranda's subject dreams of claiming a wreath of fame hitherto reserved only for men: "Que tal vez junto a su tronco / tanto mi acento se eleve, / que sus ramas muy en breve / ciñan mi frente también" (30-10-1851: 43).

The final five stanzas address the implications of the second word in the title, "desaliento," which suggests society's suffocation of the Muses' breath or "aliento" of inspiration. Although men have permitted women poetic expression, they have banished them from an Eden of poetic exploration beyond domestic boundaries and limiting genres: "Que si es cierto que los hombres / nuestra lira nos dejaron, / los canceles nos cerraron / de ese mundo, de ese edén" (43). Prevented from flying like the cossetted canary in its gilded cage –"y le llaman compañero… / mas no le dejan volar" (43)– the female writer who aspires to literary glory cannot, as Boyd puts it, "ris[e] above her sex" (2004: 132), to liberate her poet's soul and mind from societal constraints:

---

14 Marlon B. Ross notes that "climbing mountains... perfectly emblematizes the poet's charge of self quest and world conquest... It is another metaphor of masculine potency, which... invests the poetic vocation with power and influence" (1988: 44).

15 On Promethean desire in Spanish Romanticism, see Kirkpatrick's discussion of José de Espronceda. She remarks that Prometheus represents the admirable desire to break the limits that an authoritative order had imposed and to impact on reality (1991: 121-130).

16 Irlam also notes: "[B]ecause the persona of the poetic Enthusiast claims to make possible a dithyrambic or rhapsodic intellection, the poet is empowered to explore modes of knowledge outside the empirical and rationalist agenda set by the Enlightenment and is able to map remoter peripheries than a language of denotation and representation" (1999: 38).

Más triste de la que sola,
en sus prisiones sujeta,
con un alma de poeta
la gloria llega a entrever.
El ruiseñor en la jaula
solamente vive un día…
así pues la mente mía
se muere opresa en mi ser. (García Miranda, 30-10-1851: 43)

The result is the death of the poet to preserve Woman, transforming the poem from a celebration of female genius into an elegy for its death.

Among mid-nineteenth-century female writers flight was a common trope for literary inspiration and desire. As Adriana Craciun insists regarding British women's Romantic poetry, flight referred to a forbidden and ultimately frustrated ambition (2004: 714). The concept of soaring, as Anne E. Boyd indicates with respect to female American writers, was particular to the imagination, necessary for genius. Women's appropriation of this notion was equivalent to their defiance of a cultural proscription that categorized women as copyists rather than imaginative inventors. The trope of flight represented not only escape from sociocultural restrictions but also a feminized genius conceived of as a superior spirituality (Boyd 2004: 132-133). Thus the wings of the bird, symbolic of the flights of the imagination, also connoted an angel's wings to apparently concur with, but also subtly undermine, the dominant icon of the contained Angel in the House[17].

García Miranda's poem, "A las españolas," reminiscent of Coronado's composition, "Cantad, hermosas," calls on women to look after their superior intelligence: "Y cuidéis el tesoro, / más preciado que el oro, / de vuestra superior inteligencia" (15-12-1851: 11). The poetic subject affirms women's natural capacity for inspiration –"de vuestra mente, / cual rápido torrente, / brota la inspiración pura y sublime"– to warn that men's prohibition of women's creative gifts contravenes God's will: "Mil derechos sagrados / os negaron en mengua de Dios mismo" (11). These verses engage with a theme expressed in Coronado's letter to introduce García Miranda to the readers of *El Defensor del Bello Sexo*: the female poet as part of a divinely created nature, not a social aberration (Kirkpatrick 1991: 91)[18].

[17] The bird as representative of poetic subjectivity was a Romantic topos on which both male and female poets, such as Gertrudis Gómez de Avellaneda, Keats, Shelley and Musset, drew, while Spanish male critics represented the emerging ideal of the female Romantic poet as a domestic angel that sang (1991: 176-177). Verdejo y Durán challenges this representation in her posthumously published poem "Cantoras y aves," dedicated to her "querida amiga la señorita Amalia de Casa-Treviño." Although she likens their composition of verses to the songs of birds –"Y… así como las aves tenemos en el mundo / Una misión hermosa, que es ¡ay! La de… *cantar*"– she indicates the disjuncture that exists between the public perception of their poetic works and the reality that these represent: "Y así como las aves, nosotras las cantoras / Suspiros exhalamos que juzgarán de… *amor*, / Cuando de nuestras liras dolientes y sonoras / Las brisas solo arrancan acentos de… *dolor*" (1855a: 220).

[18] In "Las mujeres literatas" Verdejo y Durán similarly justifies women's writings: "Nace el ruiseñor y lanza un raudal de armonía; bulle el arroyo y exhale su murmullo; crece la rosa y vierte su perfume; ¿y nosotras hemos de ser de peor condición? [¿]A nosotras, seres racionales en cuyas frentes brilla el sello de la divinidad, nos ha de ser vedado lo que le es permitido a un ave, a un río y a una flor?" (11-7-1852: 5). What she stresses is an expansive movement into an unlimited space, a transcendence of a determining corporeality.

Knowledge, García Miranda's poem continues, is the star that leads to virtue: "Que es el saber la estrella, / a cuya luz la bella / sigue tras la virtud y huye del vicio" (11). In British women's poetry in the 1820s and 1830s the star was often synonymous with fame and identified with a fallen angel and Eve (Craciun 2004: 707-708). Reworking a framework of virtue centered on the domestic Angel and on Catholic precepts regarding God's creation and will, García Miranda transforms this traditional story of female perdition into one of virtuous salvation. The final six stanzas exhort women, as in the following verses, to fly to the literary arena so as to fulfil their sacred calling and achieve fame:

> Las que el fuego sintáis del númen santo
> Elevad vuestro canto
> Con tanta majestad que el mundo asombre,
> Y alcanzaréis la gloria
> De que un lugar la historia
> En sus fastos conceda a vuestro nombre.
> . . . . . .
> Volad a la contienda
> Las que para vencer tengáis aliento;
> Y adornen vuestras frentes
> Los lauros reverentes
> Con que la sociedad premia el talento. (15-12-1851: 11)

The use of the trope of flight in the context of women's ambition reappears in a poem by Manuela Morant, Marquise del Surco, titled "La violeta." On the one hand, the poetic subject identifies with the violet's symbolic modesty on affirming her own inadequacy to emulate male poets, in accordance with the convention of feminine false modesty:

> Mas yo humilde no intento
> Seguir de los sublimes trovadores
> Las huellas por el viento:
> Que mi débil acento
> Llegar no puede a tan preciadas flores[.] (30-12-1851: 27)

On the other hand, however, the violet is likened to God, who similarly hides His greatness from humanity. Not only "tierna y primorosa," the flower is also portrayed as "bella y seductora" (27): contradictory images that invoke both Woman's virtuous innocence and also her feared seductive powers and self-promotion. Despite the violet's association with humility, its perfume invisibly ascends to the heavens on wings, a concept reiterated twice in the poem: "Y hasta los cielos, / del viento en alas / muy puro asciende / tu grato olor" (27). Disdaining other flowers, the stream acclaims it as the star and glory of nature: "[T]ierno te aclama, / del campo estrella / su gala y prez" (28).

The compatibility of women's virtue with literary genius is a dominant theme in *La Mujer*[19]. The concept of creative genius was etymologically masculine, founded on notions of an "explosive" sexuality that self-seeded in the mind (Boyd 2004: 129)[20]. The appropriation of such a notion for women's creativity is implicit in the 1852 poem, "Quintillas improvisadas en obsequio de mi sexo," by María Francisca Díaz Carralero (*La Ciega de Manzanares*), where she refers to the genius that inhabits women's minds. Affirming women's resolve to write –"Y así nos determinamos / A escribir, y nos lanzamos / Al mundo de la ilusión" (25-4-1852: 3)– the poem avows the compatibility of domesticity with literary genius:

> Bien que viva destinada
> Al doméstico cuidado;
> Pero nunca separada
> Del genio que sublimado
> Vive en su mente exaltada.

The poetic persona thus exhorts women to demonstrate their talent through their writing, which will not only prove their intellectual and moral virtue but also bring them fame, inferences present in the double meaning of "honor":

> Ea! escribid sin temor,
> . . .
> Dando a la mujer honor
> Y al talento preferencia. (1852: 4)

That same year Rogelia León's poem, "Una flor y una trova: A mi amigo el joven y distinguido poeta, D. Juan de la Rada y Delgado," affirms that the poet is genderless: "El nombre de poeta es dulce nombre /... / Y aquel que le conquista ya no es hombre, / Es espíritu solo de sí mismo" (11-7-1852: 3)[21]. Although the composition avers that the poet is equally ruled by two noble passions, glory and love, the concept most emphasized is glory:

---

[19] Extant issues of *La Mujer* comprise numbers 32 to 52 in Year 1 and all twelve, numbers 1 to 12, in Year 2. According to Martínez Latre, it had ninety-nine female subscribers, of whom nine were from the Rioja (1986: 41n14). Contributors were Natalia B. de Ferrant, Ángela Grassi, Vicenta Villaluenga y García, Robustiana Armiño de Cuesta, Cecilia González, *La Ciega de Manzanares* (María Francisca Díaz Carralero), Gertrudis Gómez de Avellaneda, Ana María, Ángela Morejón de Masas, Rosa Butler, Venancia López Villabrillo, Josefa Moreno Nartes, Enriqueta Lozano, María Verdejo y Durán, Rogelia León, Elisa Gutiérrez Soriano, Eloisa G. de Santa Coloma, María de Mar Salas y P., Elena Cánovas de Freyre and Clara del Valle.

[20] French naturalist Julien-Joseph Virey, for instance, linked "genius with sperm, from the roots *genialis* (relative to genius) and *genitalis* (relative to generation),... making poetry a male creation" and also compared the tongue to the phallus, "making semen the source of fertile thought" (Paliyenko 2016: 11-12). Byron equated poetry with "the lava of the imagination whose eruption prevents an earthquake" (qtd. Hofkosh 1988: 93). According to such an image, Hofkosh remarks, "[w]ords explode from the writer, subject only to the laws and limits of his own physiology" (1988: 93).

[21] In the nineteenth century, as Boyd signals, "[s]ome claimed that genius itself was sexless, drawing on Enlightenment theory of sexual equality and the romantic idea that genius was androgynous" (2004: 133). On Rogelia León, see Simón Palmer (1991b).

La gloria y el amor, divino emblema
Que marcha unido por igual camino;
Amor es fuego que su pecho quema,
La gloria endulza su azaroso sino.
¡La gloria!, sí, luchemos por la gloria;
Ella es el porvenir, ella la suerte[.] (3)[22]

On 18 July 1852 the anonymous lead article, "Si las mujeres son susceptibles de las virtudes militares," affirms that women desire glory as much as men, thus implicitly arguing for equality, and explicitly represents the female writer's imagination and desire as sacred:

> Y si el deseo ardiente de la gloria arma el poderoso brazo... del hombre de ideas claras y elevadas... no menos arde en el corazón de la mujer este voraz deseo, esta santa llama que acrecentando el poder de su imaginación, y prestando nuevas alas a su fantasia, más de una vez la ha empeñado en hechos grandiosos que han servido de pábulo a la admiración del mundo entero. (1852: 2)

Likewise the unsigned lead article from August 1852, "Si las mujeres son capaces del heroísmo," vindicates women's desire for immortal fame, equal to men's, so as to fulfil their potential for perfection as sanctioned by divine authority: "[L]a carrera del honor está abierta del mismo modo para los unos que para los otros, y el deseo de la gloria es de igual naturaleza en ambos sexos... y todos hemos sido llamados por el Criador a la perfección y al engrandecimiento" (22-8-1852: 1). Like exemplary women from other nations and historical contexts, women thus can forge a patrimony of science and letters –"haciendo un patrimonio de las ciencias y de las letras" (2)– that crosses national boundaries to serve all humanity[23].

The insistence on the compatibility of women's public distinction with Isabelline feminine ideals continues paramount in other contributions, such as in North American writer Anita George's biography of Carolina Coronado published in issues 32-36 of *La Mujer*. Although George notes that, in Madrid's Lyceum Society, this "ya famosa estrella literaria" was crowned with "una corona de hojas de oro y laurel," she offsets what could be seen as a culturally inappropriate manifestation of female fame by emphasizing that regardless of her tireless efforts to progress in her career, Coronado dedicates time daily to helping her younger siblings in their studies (28-3-1852: 6). In this sense her representation

[22] On 25 July 1852 the anonymous lead article states that "a cada momento están apareciendo en sus columnas los nombres de multitud de jóvenes escritoras, que llenas de mérito, esperanza y ardientes deseos de gloria, ofrecen con generosidad el rico producto de sus tareas y vigilias" (2).

[23] In *La Mujer* n° 51 (18-7-1852), there are numerous instances of women affirming their sex's brilliance, from the article on "Brillantes oposiciones en la escuela normal de Salamanca" (4-5), to praising the poet, Enriqueta Lozano and "su privilegiado talento" (5), to Cecilia González's sonnet dedicated to Verdejo y Durán, which urges the latter to continue to write: "Seguid, María, el comenzado intento / Con entusiasmo noble, y emulando / Las bellas ninfas del castalio bando / Vuestra mágica voz lanzad al viento" (1852: 6). Issue 34 leads with a review of Ángela Grassi's poetry, "Poesías de la señorita doña Ángela Grassi," which glosses a review from the *Heraldo* to affirm that Grassi's poems are of such merit that "bastarían para darle fama a cualquier poeta" (21-3-1852: 3).

of Coronado conforms to a conventional femininity of selfless relational domesticity to become the kind of hybrid model that María del Pilar Sinués saw in the poet Antonia Díaz y Lamarque: an example of virtuous abnegation both in the home and in her writings (Rabaté 2007: 286)[24].

The sociocultural prejudices that female writers confronted are the subject of María Verdejo y Durán's substantial article, "Las mujeres literatas," published in July 1852. There she elaborates a powerful defence of female writers, positing that not only do they fulfil a duty to their sex by supporting women's interests. Their writings also form part of a divine natural plan that it is their duty to effect: "Nada en el vasto imperio de la naturaleza nace sin objeto: todo está previsto por su Creador" (11-7-1852: 4)[25]. In October 1852 she returns to this theme in her lead article, "Talento, ciencia y gloria," a delicious vindication of women's literary aspirations. Remarking that talent is the only path that can lead women to fame, she notes that it is "inculta y áspera" due to their deficient education, despite their possessing a capacity for reason comparable to men's (10-10-1852b: 1). Just one generation earlier, she eloquently declares, women who founded periodicals and wrote plays and novels were labelled mad and banished to the home, forced to abandon the pen for the needle:

> Se las hubiera calificado de locas, hubiéranse recogido sus obras, y las fatales autoras de tan nefandos escritos, relegadas a hilar lana y hacer calceta en el último rincón del hogar doméstico, hubieran tenido tiempo sobrado para llorar con las lágrimas del más sincero arrepentimiento tamaño desacato... nuestras mamás han conocido esa época, y la han alcanzado todavía algunas de las literatas que son harto conocidas del público. (1-2).

Positioning her argument within Isabelline precepts, Verdejo y Durán justifies women's literary production by stressing its didactic function within the home, its connection with women's sanctioned province of the heart, and its moral benefits for a healthy society and nation (2).

Nevertheless, she counters this more conservative message on reflecting that it is incumbent on women to cultivate the genius that nature has bestowed on them not only to spread a divinely inspired knowledge but also to immortalize their names in history: "[E]levándose en alas de su genio puede aproximarse a la divinidad, difundir por todas partes como un astro brillante los destellos divinos del saber, y dar un nombre inmortal a la historia" (2). Verdejo y Durán strengthens her claims on referring to Isabel II, whose crown bears jewels redeemed from their "rústica corteza" through cultural knowledge or artisanship (2). In what is both autobiographical revelation and a conventionally expected

[24] Such biographical sketches of writers were important for inspiring other women. In the American context Boyd notes that the publicizing of successful female European writers' personal lives made their literary successes appear more feasible to their transatlantic counterparts (2004: 26).

[25] Women's authorization of their poetic voice by representing it as a natural phenomenon is a Romantic topos that originated in Lamartine's 1823 "Le poéte mourant," and was reproduced by Coronado and Gómez de Avellaneda (Kirkpatrick 1991: 90-91, 175).

false modesty, she justifies the need to educate women appropriately by citing her own difficulties on entering the literary arena, couched in masculine terms as a chivalric jousting: "Yo que sobreponiéndome a mis escasas luces salgo a la palestra sin armas ni esperanzas de vencer; yo que no he recibido una educación literaria, y he pasado mi niñez en un colegio y mi adolescencia en el oscuro rincón de una provincia" (2-3)[26]. The essay concludes that if God has given women talent, it is their duty to acquire an enlightened education and attain glory, ambigously framed as both worldly and divine: "[S]i debisteis al cielo un despejado *talento* adquirid *ciencia* y alcanzaréis *gloria*" (3).

Ambition and the obstacles with which aspiring female writers had to contend come center stage in Verdejo y Durán's poem from September 1852, "La infancia y la adolescencia." The composition opens with a description of the poetic subject's first ten years, when her ambitions appear unconstrained by gender limitations. Recalling García Miranda's poetic persona as intrepid explorer, she envisages ships that successfully cross stormy seas, and refers to the markers of female ambition consecrated in Coronado's poetry: huge roses and majestic palm trees (1852a: 2). On entering early adolescence, however, her innocent dream of such a reality vanishes: "Miré perderse en la nada / Aquel sueño o realidad" (3). Nevertheless, she adapts to the more rigid expectations placed on her as a young girl: "Con mis gustos en acuerdo / La nueva vida empezaba, / Que encantos nuevos prestaba" (3). In this new reality of restricted domesticity lagoons replace the formerly imagined boundless seas, birds substitute ships, and cultivated orchards, the palm forests.

Recognizing the constraints placed on her desire, the poetic subject questions them: "¿Y de ese mundo tan bello / Las encantadas regiones / Las mil soberbias naciones / Jamás cruzará mi pie?" (3). Developing natural imagery and establishing a dialogue with Romantic predecessors, she describes her rebellious soul in terms of a fish that desperately seeks to escape contained waters, a trapped bird that rails against the bars of its cage, a star whose light cannot break through dark clouds, and a flowerbud that withers within a room: "Pez, ave, flor y astro oscuro / Era al par el alma mía" (4)[27]. Moreover, like García Miranda previously, her ambition rejects the limits of a feminine poetry only sanctioned to exalt nature:

> Ya a mi ambición no servían
> Arroyos murmuradores,
> Aves, céfiros y flores,
> Fuentes de limpio cristal,
> . . .
> Todo estaba sumergido
> Para mí en vapor letal. (4)

[26] As Ross explains, the Romantic paradigm of the artist relied on concepts of conflict, conquest and self-empowerment. Conquest was dependent on using language effectively and writing became a new form of "chivalric jousting" (1988: 31).

[27] Here Verdejo y Durán arguably draws, as did Coronado's 1846 poem "Último canto," on Espronceda's unfinished 1842 poem, *El diablo mundo*, where the protagonist compares his frustrated desire to a fish imprisoned in its bowl (Kirkpatrick 1991: 217).

Instead, fuelling her desire for glory is her discovery that women have attained literary fame in foreign lands:

Y un libro que en un estante
De libros nuevos escaso
Halló mi mano al acaso,
Me reveló que en aquel
Mundo lejano y distante
Alcanzaban las matronas
Y las doncellas coronas
De flores y de laurel.
Ardió agitada la mente,
Ardió el pecho en sed de gloria... (4)

Here Verdejo y Durán employs the same tropes of fire as Romantic male poets to express a desire that disregards boundaries, an ambition that inflames both reason –"la mente"– and emotion: "el pecho."

As in Coronado's 1845 composition, "La poetisa en un pueblo," an important aspect of the poem are the voices of conventional society: "'[¡]Tente! gritó furibundo / Mi implacable y ruin destino; / No te apartes del camino que debes siempre seguir'" (4). These censure her desire, declaring that her gender and "feminine" fragility demand that she conform to deterministic norms and maintain a decorous silence:

"Olvidaste por ventura,
. . .
Que es débil tu frágil ser?
No alces un solo murmullo,
Resígnate con tu suerte;
. . .
Pero has nacido mujer." (4)

Nevertheless, the poetic subject's definitive rebellion in pursuit of artistic freedom becomes manifest in the final verses, which draw on the natural symbols deployed earlier to express her creative self-fulfilment in the company of other female writers or "flowers." They have similarly denied their culturally defined roles as objects of adornment to live on their own terms ("a su albedrío") in the "pensil" or garden of intellectual cultivation:

Y en que el pez pudo quebrando
El cristal lanzarse al río,
Y en que el ave a su albedrío
Rompió la jaula y voló,
Y de la estancia escapando
La flor cobró sus colores,
Y entre peregrinas flores
En el pensil se meció. (4)

Whereas Coronado's "Último canto" used the image of the imprisoned insect in a bell-jar to denounce society's suffocation of women's creative life (Kirkpatrick 1991: 217), Verdejo y Durán's emancipatory discourse liberates from domesticated confines an innate creativity symbolized in the fish, bird and flower by returning them to their original natural worlds. Kirkpatrick observes that female Romantic poets often narrated their life history in terms of the loss of a childhood paradise that nature and the imagination enriched (1998: 53). In Verdejo y Durán's poem, the pursuit of literary ambition returns her to that paradise.

The conflict for nineteenth-century female writers between what Alison Booth calls the "ambition" plot and the "marriage plot" (1991: 114) and Verdejo y Durán's ultimate affirmation of ambition are implicit in her assuming the pseudonym of Corina, with which she signed various compositions[28]. Inspiration for this pseudonym undoubtedly came from Germaine de Staël's protagonist in her novel on female genius, *Corinne; ou, L'Italie* (1807), as intimated in an obituary for Verdejo y Durán, which refers to her as "herida en sus más dulces afecciones, como la heroina de Mma. Staël" ("Necrología," 1855: 224)[29]. As Adrianna M. Paliyenko notes, Corinne symbolized the integration of femininity with creativity in an age that believed the two incompatible (2016: 9, 15). For Craciun, Corinne represents the female artist who elects fame over love and "grounds women's genius in the fictional tradition of Sappho" (2004: 708)[30]. In Staël's work Corinne falls in love, only to be rejected by her lover because her artistic ambitions allegedly make her less of a woman. Her death from a broken heart highlights that for women love is the undoing of their ambitions (Boyd 2004: 83).

In her choice of her occasional pseudonym Verdejo y Durán not only inserts herself into a literary lineage of famous Spanish female writers –specifically her role models, Coronado and Gertrudis Gómez de Avellaneda– who similarly engaged with Staël's Corinne, emblematic of the sensitive soul, to authorize women's poetic voice[31]. She also subtly proclaims her own literary worth, a fact not lost on female contemporaries such as García Miranda, whose 1854 poem, "A mi querida hermana la señorita Dª María T. Verdejo

[28] For poems signed as Corina and published posthumously, see "Cantoras y aves" (Verdejo y Durán 1855a), "La modestia" (Verdejo y Durán 1854b), "La soledad en el campo" (Verdejo y Durán 1857) and "Mi alma anhela remontarse al cielo" (Verdejo y Durán 1855). For an example of a poem that addresses the conflict between love and ambition, see "Gloria y amor" (Verdejo y Durán 1853e).

[29] Corinna was also a Greek poet, born in Boeotia in the fifth century BC. Insights into her significance for Verdejo y Durán's contemporary context can be gleaned from A. Pirala's 1853 lead article in the *Álbum de Señoritas y Correo de la Moda*. Besides highlighting the discrimination that Corinna's success provoked among envious male peers, it affirms that poetic inspiration is natural, thus legitimating women as literary creators: "¡[C]ómo si la poesía se enseñara, cómo si la imaginación se prestase!... el que presenta el diamante limpio y perfecto no es el autor de la piedra... el poeta nace y el orador se hace" (209).

[30] Corinne was the subject of several compositions by female British Romantic poets, such as Felicia Heman's "Corinne at the Capitol" (1827) and Letitia Elizabeth Landon's "Corinne Crowned at the Capitol" (1832) (Craciun 2004: 712). Sappho was the subject of an anonymous lead article, "Sapho," in *La Mujer* n° 12 (17-10-1852), which stated that she deserved to be called the tenth muse and possessed an exquisite sensitivity. As a representation of female sensitivity and love, Sappho was important for the *hermandad lírica* (Kirkpatrick 1991: 84-86).

[31] See Kirkpatrick 1991: 136, 214-215. Regarding American female writers Boyd indicates that "the artist narratives by European women, particularly de Staël's *Corinne*... gave them the pre-texts they needed not only to envision themselves as artists but also to create their own works of art" (2004: 82).

y Durán," compares Verdejo y Durán to Sappho and Teresa of Ávila, and exalts her as a genius on the path to literary glory: "Se alza un genio con busto de diosa, / Y de un vuelo la senda escabrosa / De la gloria se apresta a cruzar" (75). Although that path presents many difficulties García Miranda predicts, in a discourse rich in religious overtones, that Verdejo y Durán will shortly attain the glory that she seeks: "[A] su extremo la aurífera puerta / Que da paso a la gloria, verás" and "[L]a palma por ti suspirada / Ya tus sienes se apresta a ceñir" (75)[32].

Apart from her prominent role in *La Mujer*, Verdejo y Durán also contributed to the *Álbum de Señoritas y Correo de la Moda*, and *El Fanal de la Mujer*[33]. The author of a book of poetry, *Ecos del corazón: Ensayos poéticos* (1853) and the subject of a *Biografía* (1855) that friends published posthumously, Verdejo y Durán declares in the prologue to her 1854 didactic work, *La estrella de la niñez*, that she formed part of two societies of young female writers who among them in 1852 edited three periodicals in Madrid and Logroño: *El Álbum de Señoritas*, which became *El Correo de la Moda*, *La Mujer*, and *El Fanal de la Mujer*[34]. Their goal as editors, she affirms, was to "give our sex an enlightened education" (1854c: vii). As well as essays and poems, Verdejo y Durán authored a novel, *Elena la traductora o Nueva Lucrecia Borgia*, and at least four now vanished plays: *Catalina Cornaro* (1854), *Dos reyes rivales o la conquista de Sevilla*, *Las tres gracias* and *Una Corona o la gloria de una mujer*[35].

Biographical details on Verdejo y Durán are tantalizingly few. Autobiographical glimpses afforded in her poetry or essays aside, what we know is documented in the *Biografía* (1855:

---

[32] As Marina Mayoral notes, this poem was reproduced in León's 1855 collection, *Flores del valle: Poesías*. Mayoral also indicates that León's 1857 *Auras de la Alhambra* demonstrates more interest in literary glory than friendship and cites Adela García, who invites Robustiana Armiño to achieve fame with her: "Ese mundo crucemos / Donde un nombre se alcanza / Y ambas a dos formemos / Un porvenir de gloria y de esperanza" (1990a: 45-46, 53, 59).

[33] The *Álbum de Señoritas y Correo de la Moda* records Verdejo y Durán's collaborations in issue 39 (24-10-1853): 312. There she published "Cantoras y aves," "El otoño," "La modestia" and "Mi alma anhela remontarse al cielo." Her *Biografía* notes her association with *El Fanal de la Mujer*, stating that she contributed three pieces to this periodical: the poems "A las Rosas de Mayo" and "A una Flor," and the article "La galantería del siglo XIX." She also published one composition in *La Libertad* (*Biografía* 1855: 7, 10).

[34] According to Martínez Latre, the few details available on *El Fanal de la Mujer*, one of four Logroño periodicals at the time, come to us through *El Zurrón del Pobre* (Logroño, 1851-1852), whose founder and director, Antero Gómez, also ended up assuming the editorship of *El Fanal* (1986: 38, 41). I have not been able to locate extant issues of *El Fanal*, and Martínez Latre indicates the impossibility of finding it and other contemporaneous Logroño periodicals, given their short run and life (1986: 38, 42). She notes that *El Fanal*, with four female contributors from the Rioja, was initially not well received in Logroño, although Madrid's already established *La Mujer* encouraged it to follow its example (1986: 42).

[35] Verdejo y Durán's *Biografia* provides a list of these and other publications of hers, as well as of poems dedicated to her. Especially interesting is the record of Verdejo y Durán's composition of a poem dedicated to María del Pilar Sinués, "Cien coronas," published in the periodical *El 17 de julio*, which Sinués reciprocated with "Una corona a Corina en su improvisación al Duque de la Victoria" (see *Biografía* 1855: 6-9). The *Biografía* also contains extracts from Verdejo y Durán's historical plays in verse, *Catalina Cornaro* and *Dos reyes rivales o la conquista de Sevilla*; the latter denounces the discrimination of both Muslim and Christian women (see 29-33). Catalina Cornaro refers to the Venecian noblewoman, Caterina Cornaro (1454-1510), Queen of Cyprus, Jerusalem and Armenia. In the 1840s two operas on this figure were written: Fromental Halévy's *La Reine de Chypre*, performed in Paris in December 1841 and Gaetano Donizetti's *Caterina Cornaro*, staged in Naples in January 1844.

3-15)[36]. The third of six children born in Cascante, Navarre, to an army engineer, Nicolás Verdejo, and Agueda Durán y Casalbon, the writer lived her early years in Cartagena and Palma de Mallorca. Although her father's promotion to brigadier in 1838 destined him to Aragón, a paralysis forced him to accept a position back in Cascante. There the family resided from 1839 until 1851, when they moved to Zaragoza, which allowed Verdejo y Durán to further a literary career begun one year earlier. In 1854, however, the anticipated performance of her drama, *Catalina Cornaro*, on 21 February could not take place, due to political events in the city the day before, while in March she suffered another grave blow with her father's death[37]. That same year in November Verdejo y Durán accompanied her mother and two younger sisters to Madrid, where her mother unexpectedly died a month and a half later. Consequently the writer and her two siblings returned to Zaragoza, where she contended with a maelstrom of domestic responsibilities and overwhelming grief, both of which undermined her health and her ability to write[38]. On 16 July 1854 she succumbed to cholera.

Verdejo y Durán's death ended a dazzling but short literary career, which Gertrudis Gómez de Avellaneda commemorated in her elegy, "Dos palabras en recuerdo," published in her *Álbum cubano de lo bueno y lo bello*[39]. Describing Verdejo y Durán as "destinad[a] a brillar... entre los [nombres] más ilustres de las poetisas españolas," Gómez de Avellaneda reveals that she met her in Madrid. Admiring the established writer's work, Verdejo y Durán had travelled from Zaragoza to present her with poems that she had published in provincial periodicals. Encouraging her to continue writing, Gómez de Avellaneda received several months later a copy of Verdejo y Durán's *Ecos del corazón* and later still, *La estrella de la niñez*. After the death of Verdejo y Durán's mother, the two exchanged letters (Gómez de

[36] For synopses of this biography see Kirkpatrick (1992: 197-198) and Simón Palmer (1991c).

[37] In Zaragoza on 20 February 1854 Democrats led by Brigadier José de Hore and university professor Eduardo Ruiz Pons rebelled against the Moderate government. Although the rebellion was temporarily repressed, that summer Zaragoza would become the bulwark of the Progressives during the 1854 revolution, which resulted in the Liberal *bienio* (1854-1856) (see http://www.enciclopedia-aragonesa.com/voz.asp?voz_id=20275&voz_id_origen= [consulted 17-8-2019]).

[38] Verdejo y Durán's intense grief from her parents' death is evident in "Mi alma anhela remontarse al cielo," a poem signed in May 1854 that is both an elegy for her progenitors and her dreams of poetic glory. There she states that, "[t]ransida el alma de mortal quebranto," she has ceased writing—"Oscuro el númen que a la mente inspira, / Rota mi pluma ya... muda mi lira!.."—despite the fact that the inspiration for the poem itself is her grief. Before her parents' passing the poet had dreamed of literary glory: "[E]l alma mía / ... / Soñó, ¡inocente! remontarse al cielo!"; afterwards, she laments, "[m]is soñadas coronas se secaron" (Verdejo y Durán 31-5-1855: 156). See also "A la memoria de mi querida mamá" (Verdejo y Durán 1855b).

[39] Avellaneda's *Álbum Cubano* appeared fortnightly in twelve issues from 18 February until August 1860. According to Nina M. Scott, she published her elegy for Verdejo y Durán in an early issue and in subsequent numbers, some of the latter's poems (1995: 58-60). Indeed, these poetic pieces were "La modestia" (*Álbum cubano* 1860: 78), "Virtud y ciencia" (170), "La azucena y la amapola" (311-312), and Verdejo y Durán's prologue to *La estrella de la niñez*, now retitled "Educación de la mujer" (134-136). According to Gómez y Avellaneda, the republished poems had also been reworked since their first appearance in *Ecos*: "Igualmente conservo en mi poder otras varias producciones de María, limadas por su propia mano con posterioridad a su publicación en el libro..." (1860: 79).

Avellaneda 1860: 78-79)[40]. Similarly acknowledging Verdejo y Durán's reputation was the unsigned "Necrología" published in the *Álbum de Señoritas y Correo de la Moda*: "[T]enía señalado un puesto brillante entre las celebridades literarias de nuestra época" (1855: 224). In this same periodical Dolores Cabrera y Heredia de Miranda published an elegy: "A la malograda y distinguida poetisa la señorita Dª María Verdejo y Durán." Both the obituary and elegy represent Verdejo y Durán's death as due more to grief than cholera, which positions her in suitably "feminine" terms as both embodying Romantic suffering and Isabelline self-sacrifice[41]. Cabrera y Heredia de Miranda's depiction continues to describe the deceased poet according to parameters of Isabelline femininity: virtue, beauty, modesty and a talent appropriately tempered by tenderness: "Porque al mismo tiempo uniste / A la virtud, la hermosura, / Al talento, la ternura, / A la modestia, el saber" (1856: 226). Her verses ultimately define Verdejo y Durán as an angel in a world unworthy of her pure intelligence: "... El suelo / Tal ángel no merecía: / [¡] En él coronas no había / Dignas de tu casta sien!" (227). Thus whereas before her death Verdejo y Durán's female contemporaries had privileged her literary ambition and brilliance, afterwards they seem more concerned with fashioning an image of female creativity that conforms to sociocultural conventions, perhaps to protect her name and legacy from defamation.

Many of Verdejo y Durán's poems were republished in *Ecos del corazón*, a volume of fifty-five compositions dedicated to her aunt, Doña Joaquina Lapeña, baroness of San Vicente[42]. All compositions are signed in Zaragoza except for the last five, signed in Madrid. Preceding the poems themselves is Verdejo y Durán's "Nota de la autora," where a conventional false modesty tussles with a more rebellious desire to emulate a masculine Romanticism despite the risk of social opprobium. Although Verdejo y Durán first describes her work as "Ecos de un corazón que nunca ha abrigado pretensiones de que sus cantos pudieran ocupar la prensa," she immediately declares: "[H]e cantado . . . sin que me haya detenido el temor de que digan, que las que ahora dirigimos nuestra planta al santuario de las Musas respiramos la atmósfera que con su aliento envenenaron

---

[40] Gómez de Avellaneda reproduces a fragment from one of Verdejo y Durán's letters: "[M]e asalta a cada instante en estos días el deseo febril de hacer versos:... me parece que deberían ser mejores que cuantos he escrito hasta ahora... Además, dicen que el cisne, mudo durante su vida, canta admirablemente en la agonía ¿y quién asegura que yo no encontraré también melodías desconocidas para enviarte mi postrer adios, querida Tula?" (1860: 79).

[41] Indeed Cabrera y Heredia (1856: 226) prefaces her composition with an epigraph from one of Verdejo y Durán's letters, where the latter portrays herself in terms of a tragic Romanticism: "Tengo, Dolores, el corazón herido de muerte, y un cadáver galvanizado no puede volver a la vida!"

[42] According to the "Necrología," most poems first appeared in the *Álbum de Señoritas y Correo de la Moda*. The publication of *Ecos del corazón* was noted in Madrid's *La Época*, which described Verdejo y Durán as "la inspirada poetisa tan conocida en la capital de Aragón" (n° 1,431 [8-11-1853]: 3), although an earlier advertisement placed more emphasis on Verdejo y Durán's beauty than on her poetry (see *La Época*, n°1,422 [28-10-1853]: 4). The most extensive review of *Ecos*, published in the *Álbum de Señoritas y Correo de la Moda*, was derived from the *Zaragozano*, because the Álbum wanted to avoid any suspicion of cronyism due to Verdejo y Durán's collaboration with it. The review stresses that while her poetry is "valiente, altiva y heroica" on writing on Iberia's history, it is conventionally "sensible, tierna y apasionada," "galana y espresiva," and "profundamente cariñosa" when writing on topics considered more appropriate to female poets: love, flowers, her mother and the Virgin ("Bibliografía" 1853: 312).

los Larras y los Espronceda" (1853h: IV)[43]. Here Verdejo y Durán both upholds her and her female contemporaries' right to write and also distinguishes their work from the allegedly pernicious Romantic excesses of male predecessors, in keeping with liberal bourgeois morality.

In comparison, Rafael García y Santesteban's prologue exhorts Verdejo y Durán to write provided that she not abandon her ostensibly more important duties within the home: "Prosiga la joven cantora como hasta aquí sin olvidar los sagrados deberes de su sexo cultivando en sus ratos de ocio tan brillantes disposiciones, segura de que antes de mucho será una de las poetisas que más honren la literatura patria" (1853: VI). In keeping with the modesty and chastity that Isabelline feminine virtue demanded (Blanco 2001: 83), Verdejo y Durán's poems express her creative ambition through a discourse that reflects a "masculine" Romantic passion coupled with a "feminine" Catholic devotion.

The composition "A los sabios," signed in Madrid in 1852 and dedicated to Verdejo y Durán's mentors, explicitly turns on the theme of women's literary ambition. The first stanza opens with a topical analogy that likens the awakening of the poetic subject's genius to the spontaneous flowering of a lily beyond the constraints of a domestic "garden" or culture: "Como el lirio silvestre el genio mío / Del esmaltado abril una mañana / Entusiasmada, con orgullo, ufana / La frente levantó" (Verdejo y Durán 1853a: 175). Due to obstacles placed in her way, however, her "flower" of creativity withers and dies: "[C]ercado mirándose de abrojo / Con la tarde espiró" (175). In the second stanza she calls on male mentors to come forward to support their literary sisters –"¿Dónde estáis los cantores eminentes / Que las liras templáis de las hermosas?"– (175), and begs them in Stanza 3 to give her protection and hope so she might fulfil her desire for literary glory: "[¡]Oh! los que genio atesoráis y ciencia / Prestadme protección, dadme esperanza, / Yo entreví una corona en lontananza / Y la quiero alcanzar!" (176)[44]. The poetic voice disregards the symbolic flowers that life's garden offers her to seek instead the laurel, emblematic of literary glory, a concept reiterated in Stanza 8.

Stanzas 4 and 5 further develop the theme of ambition. The poetic voice describes her ambition as "altiva," her thinking as daring, and her restlessness as a "llama activa" and an "[e]léctrico sentir": phrases respectively connotative of masculine Romanticism and modern innovation. Forgetting that she has been born a woman, she declares that she does not seek wealth or love but glory: "La sed que me consume, sed de gloria… / Pero [¡]ay! echó en olvido mi memoria / Que he nacido mujer!..." (176). In Stanza 7 she couches literary glory in terms of an Eden beyond earthly confines: "¡Porqué soñó mi mente pobre, oscura / Remontarse al Edén en raudo vuelo! / ¡Porque juzgó mezquino el ancho suelo /

[43] In honor of Espronceda Verdejo y Durán composed "A la memoria del eminente y malogrado poeta D. Jose de Espronceda" (1855c).

[44] Due to the repetition of these last three verses in Stanzas 8 and the final Stanza 12, the poem assumes the structure of a litany or religious invocation. In her poem dedicated to Verdejo y Durán, "A mi querida hermana," García Miranda also praises their male mentors as follows: "[L]os sabios te alientan, / Que los sabios no son ya tiranos / Con las bellas, de quienes hermanos, / Mas que amigos, se quieren llamar; / Y en su carro triunfal las asientan; / Y los lauros que alcanzan potentes, / Se complacen mirando en las frentes / De sus dulces hermanas brillar" (16-3-1854: 75). On the importance of male mentors for the emergence in Spain of nineteenth-century women's literary voices, see Kirkpatrick (1991: 95-96).

Mi joven corazón!" (177). Stanzas 9, 10 and 11 legitimize the poet's desire for glory by representing it as reflecting God's glory and fulfilling His will: "Sublime inspiración, noble destello / Del Creador, tu gloria lisonjera / En sus vivos reflejos reverbera / La gloria del Edén" and "Mas el Creador con su saber sublime / Hirió del hombre la altanera frente / Y sobre ella trazó con rasgo ardiente: / 'El genio es inmortal'" (178)[45].

In "A su nombre," signed in Zaragoza in 1852, the poetic subject pronounces that God fashions her poetic voice: "¡Cuya es la dulce voz, mágico acento / Que arrullador el viento / Modula en suaves tonos a mi oído!" (Verdejo y Durán 1853b: 39). She invokes Nature, God's creation and the realm with which Woman is associated, to inform her voice with masculine tones so as to sing his praises:

> Para cantarlo y que lo escuche el mundo,
> Al piélago profundo
> Yo le pido sus ecos de bravura;
> Y sus voces sonoras a los vientos,
> Y todos sus concentos
> De armonía simpática a Natura. (40)

In order to do so, she affirms, she will scale the home of the Muses, Mount Parnassus, in emulation of great male and female poetic predecessors:

> Yo me alzaré a la cumbre del Parnaso,
> Para imitar el cántico sonoro
> De las arpas de oro,
> De Homero, de Camoens y Garcilaso;
> De Teresa, Sigea, Safo y todos
> Los que de varios modos
> Lograron tanto lauro y gloria tanta;
> Y al oírme cantar absorto el mundo
> Con asombro profundo
> Preguntará: "¡Quién es la que así canta!" (41).

This intimation of a masculine Promethean ambition and pursuit of fame is countered, however, in the ensuing attribution of her poetic excellence to God:

> Y yo contestaré: "No es, no, mi nombre
> Quién merece renombre
> Por los vibrantes ecos de mi lira;
> Que si elevo del cielo a las regiones
> Tan sentidas canciones,
> Es porque él con su amor me las inspira." (42)

[45] Similarly Verdejo y Durán's "La vida," signed in Madrid in 1852, exalts the life that God has created. Stanzas 18, 19 and 20 specifically address the theme of ambition: "¿Quieres renombre? ¿Un triunfo te ilusiona? / ... / Ve a buscar en la lid noble corona" and "¿Sientes el estro sin igual, divino / Que a Natura a su imperio la sujeta? / Alza tu dulce canto peregrino / En la dorada lira del poeta" (1853g: 161).

Religious inferences intensify in the final two stanzas, which, addressing God, privilege the rapture of the poetic subject and her identification with the triumphant Christ of Palm Sunday:

> ¿No (sic) tampoco te basta que en mi amante
> Corazón delirante
> Se haya grabado con cincel de fuego?
>
> Dímelo: que yo haré logre mi alma
> Del martirio la palma;
> Y cuando cruce las regiones bellas
> Del cielo, irá grabando no te asombre,
> Tu idolatrado nombre ... (42)

Such mystical overtones are also present in the poetic subject's earlier reference to Teresa of Ávila, her previous allusion to God as her "dueño del alma" (39) and her descriptions of an experience both transcendental and embodied: "Y ese tu nombre que mi pena encalma / Se ha grabado en el alma / Con tan profunda huella enardecida, / Que ya no cabe en la abrasada mente / Ni en este labio ardiente" (40). On the one hand, these representations are clearly sexualized in their depiction of passionate possession through images of heat and fire. On the other, the mystical subtext reworks the conventional association of the imagination with sexual desire, anathema to the paradigm of virtuous femininity, to reframe imagination and desire as necessary for virtue[46]. Indeed, throughout the entire poem the poetic subject stresses, in her insistence on the verb "grabar," that if she writes it is because she is written by God. This mutual authorship serves to sanction her literary ambition given that she, His creation, fulfils through her writings His will by serving as a vehicle for his Word: "Y ese tu nombre que mi pena encalma / Se ha grabado en el alma" (40), "Y yo del aire en la región vacía / Tu nombre grabaría," "Lo grabara en los picos de las aves" (40), and "Y [para que] grabara tu nombre en los aceros" (41)[47]. Such a concept transforms the poet, like the Virgin Mary, into a bearer of the Word, an image to which nineteenth-century female writers resorted to legitimize their artistic endeavors, as Margaret Homans has developed (1986: 29-32).

In the enigmatically titled poem "A…," signed in Zaragoza in 1852, Verdejo y Durán exhorts her fellow poets and artists, male and female, to honor her namesake, the Virgin Mary, the figure that the composition exalts: "Bellas, tended guirnaldas aromosas, / Tejed coronas, enlazad laureles; / Vates, pulsad las arpas armoniosas, / Pintores[,] preparad vuestros pinceles" and "Llegad sensibles, dulces poetisas" (1853: 145). The prize for so doing is the crown that genius bestows: "¿Queréis del genio la sin par corona / Y en sus

[46] Kirkpatrick alludes to the "often mystical poetic idiom" as a prominent feature of Spanish women's poetry at the end of the 1840s (2000: 414).

[47] Similar strategies appeared in the American mid-century context: "For many women writers... the way to assuage one's guilt for 'growing ambitious' was to fall back on the argument that it was her duty to develop her God-given talent" (Boyd 2004: 135).

fulgores entrever el cielo?" (145). The object of their adoration is Mary as quintessential mother: "Llegad artistas ante la matrona / A vuestra inspiración noble modelo" (145) and "[P]ara dedicar a esa matrona / Una diadema digna y esplendente / Colocar debe el mundo por corona… / ¡El rojo sol sobre su blanca frente!" (146). Verdejo y Durán's allusion to crowning Mary with the sun, derived from the Book of Revelations, also implicitly argues for the Virgin's equality with Christ, one of whose symbols is the sun. In that this vision is an apocalyptic one, it also foretells the end of one world and the advent of another[48].

In other compositions, however, Verdejo y Durán rejects her ambition for literary glory for a supposedly more appropriate glory within the domesticity of familial relationships. "La Gloria: A mi hermana de este nombre," signed in Zaragoza in 1852, denies her ambition for artistic glory, declaring that a kiss from her sister suffices to crown her with glory:

> Mas yo que ni poetisa
> Ni pintora, ni amazona,
> Ni reina tu dulce risa
> Quiero Gloria por corona;
> [¡]Envíame entre la brisa
> . . .
> Un beso de amor memoria
> Que será toda mi gloria! (1853f: 131).

Similarly, in "Una corona a mi pequeña hermana Gloria," signed in Zaragoza in 1852, Verdejo y Durán declares that instead of the crown of laurel leaves, representative of "genio y gloria," that her sister has placed in her poetry album she would prefer one of flowers (1853i: 32), due to her perception of her present unworthiness and fear of social censure: "Pues al verla brillar sobre mi frente, / Niña, ¡qué dirá el mundo!" (31). Nevertheless, she continues, she one day hopes to deserve such a wreath:

> Si algún día que miro, en lontananza
> Viera realizarse mi esperanza
> Y la suerte importuna
> Que oscurece mi numen, sonriente
> me presta aliento; entonces en mi frente
> Tú Gloria, pondrás una. (33)

Thus Gloria, Verdejo y Durán's younger sister, represents the future recognition that the writer's ambition craves.

The last of Verdejo y Durán's works that I examine, *La estrella de la niñez* (1854a), is a ninety-seven-page work in prose and verse that exemplifies the conduct manual designed

[48] As Marina Warner notes, the Book of Relevations describes "a great wonder in heaven; a woman clothed with the sun" (12: 1), an image of the Virgin of the Apocalypse (Warner, 1985: 93). On the equation of Christ with the sun, see Warner (1985: 257).

to produce the virtuous woman exalted in Isabelline society. Publishing it for her sister, Gloria, after becoming the symbolic mother of their family due to their mother's death, the author and by extensión, her book, effect the maternal, didactic mission with which Isabelline writers were charged[49]. Structured in twenty-four themed "lessons" to privilege desired feminine qualities such as obedience, modesty and industriousness, the text follows a similar format to the later 1862 conduct manual of Isabel II's confessor, Father Claret, who stated that the moral education of young women should teach them the seven virtues[50].

Nevertheless, in her prologue Verdejo y Durán clearly perceives woman's mandated role as exceeding the domestic sphere. Like other Isabelline writers, she deploys the liberal stress on woman's educative role within the family to justify improving her education, so that she might be "*bondadosa, cristiana, virtuosa, fuerte e ilustrada*," because national greatness depends on her: "[D]e ella depende el engrandecimiento o decadencia de las naciones" (1854c: XII). The essay steers a delicate course between apparently conforming to conventional constructions of femininity and challenging them, as evident in the barely disguised sarcastic truculence with which Verdejo y Durán attacks men for their deliberate neglect of women's education: "Al elevar mi voz ahora, me propongo dos objetos: primero; recordar a los hombres que por su posición están obligados a velar por la educación y la suerte de la mujer, cosas que de puro *sabidas* deben estar ya… *olvidadas*" (XII). The negatives through which Verdejo y Durán couches her argument become, through their tone, affirmatives, transforming a seeming acceptance of limits into their opposite: "No se crea por cuanto llevo dicho, que trato de producir un trastorno social ni que sueño con la irrealizable quimera de convertir en un edén el mundo: nada menos que eso, pues nunca he delirado con imposibles" (XII).

The struggle between personal ambition and sociocultural convention is foregrounded in Verdejo y Durán's ambiguously titled "Dedicatoria: A mi Gloria," which refers both to her younger sister and also to her obliquely expressed desire for glory: "Si en una de las trovas de mis poéticos ensayos dejé consignado que un beso tuyo sería toda mi gloria, más ambiciosa hoy, exijo de ti que procures que La Estrella que pongo ante tus ojos, al paso que te guíe por el camino de la virtud al reino de la eterna gloria, te haga ser en el mundo el más dulce consuelo de nuestra excelente madre, la más rica joya de nuestra familia y el más bello adorno de la sociedad" (1854: VI). Despite explicitly measuring her glory in terms of her sister's love and preparing the latter for her sociofamilial roles, Verdejo y Durán's passage implicitly equates the writer, María, with her divine namesake, the Virgin Mary, the lodestar for humanity. Although apparently Verdejo y Durán now restricts her ambition to satisfaction within the domestic sphere, the subtext of the passage indeed

[49] As Blanco affirms, "los perniciosos actos de escribir y leer se transforman en la piedra angular de la virtud doméstica... el corazón de la joven es la página en blanco a la espera de ser escrita por la madre, ahora transformada en escritora de la virtud, o en su sucedáneo, el libro" (2001: 86, 100).

[50] On Claret's work, *Instrucción que debe tener la mujer para desempeñar bien la misión que el Todopoderoso le ha confiado*, see Blanco (2001: 57-59).

reveals her as "más ambiciosa hoy" in claiming for her literary creation a transcendence beyond earthly realms[51].

The content of most of the book, however, constantly privileges the concept of a self-sacrificing virtue grounded in religious faith (1854a: 9, 21) and women's roles as "buena hija," "buena esposa" and "buena madre" (42), reflecting the moralizing didacticism characteristic of what Íñigo Sánchez Llama terms the Isabelline canon (2000: 14). In the section on industriousness, for instance, Isabel I's historical greatness is represented, although with difficulty, as secondary to her exemplary wifely devotion: "[A] pesar de ocuparse de contínuo en empresas que no tienen iguales en la historia, pudo jactarse de que su esposo *el rey no se había puesto una camisa que no la hubieran hilado y cosido sus manos*" (1854a: 41). The care of the family, Verdejo y Durán later affirms, yields greater rewards than fulfilling ambition: "[E]l cuidado de la familia, que es nuestro primer deber, nos hace gozar las dulzuras que nunca podrán compensar dignamente... los brillantes triunfos de la gloria" (84).

Thus in a very short space of time Verdejo y Durán's defiant proclamation of her literary ambition in much of her oeuvre becomes increasingly corralled within more conventional paradigms, undoubtedly due to personal tragedies that see her turn to the divine[52]. Rather than the palm of literary glory, it is now "la eterna palma, / cual justo premio" that takes center stage. Knowledge or "ciencia," which enables "una ancha carrera de gloria y prosperidad," must be coupled with virtue, which provides the strength to bear Providence's misfortunes (43). Only on few occasions, such as in Lesson 14, "La confusión del mundo," is there a wistful affirmation of the joy of artistic creation:

> ¡Cuán hermoso es, el robar
> sus colores al vergel
> y hacer sus flores brotar
> con inspirado pincel!
> Y ¡cuán grato, ir con la mente
> a un mundo de poesía,
> y de amor y de armonía
> y luz verter un torrente!... (54-55)[53]

In the final lesson, "El ramo," Verdejo y Durán refers to the virtues that she offers her young readers as flowers that she has gathered: "Una por una yo las he cogido / de la virtud en el jardín fecundo, / para formarte un ramo ..." (97). From previously representing herself as

[51] It is relevant that a preceding note (Verdejo y Durán, 1854a: iv) informs that the Madrid bookshop that sells *La estrella de la niñez* also stocks Verdejo y Durán's *Ecos del corazón* in what is a covert promotion of a volume where many compositions explicitly turn on the theme of literary ambition.

[52] As Lesson 13, "La resignación en la desgracia," declares: "La muerte arrebata de nuestros brazos la persona que nos es más querida, y nos desesperamos tal vez" (1854a: 52).

[53] Similarly, in Lesson XIX, "La vanidad," Verdejo y Durán states: "El artista que ejecuta una obra maestra, el sabio que hace un descubrimiento importante... son los que pueden estar... ¡sí satisfechos!" (1854a: 78-79).

a self-sown flower, the author of her own creativity, the writer now merely harvests what divine law has determined.

Not all mid-nineteenth-century female writers sacrificed their ambitions for literary glory on the altar of a culturally prescribed domesticity. The poems and essays of contributors to the periodicals featured in this study, and especially the impressive corpus of María Verdejo y Durán, demonstrate their reluctance toward, if not downright rebellion against, an ideology of domesticity that would inhibit their attainment of cultural immortality. Tall poppies who rose above other husbanded flowers, their writings not only stand as testimony to their quest for equal recognition in a male-dominated cultural world but also invite valuable comparisons with contemporaneous women's literary production beyond Spain. A powerful vehicle for legitimizing literary ambition within an apparent conformity to Isabelline virtue was their representation of their literary activity as their dutiful development of God-given talents. With literary glory and divine glory ostensibly becoming one and the same, writing now does not lead to moral perdition but to salvation, because it constitutes an act of worship and self-affirmation.

BIBIOGRAPHY

Álbum cubano de lo bueno y lo bello: Revista quincenal de moral, literatura, bellas artes y modas, dedicada al bello sexo (1860): Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2018. [En línea]. http://www.cervantesvirtual.com/obra/album-cubano-de-lo-bueno-y-lo-bello-revista-quincenal-de-moral-literatura-bellas-artes-y-modas-924758/ (accessed 24-4-2019). Orig.: Habana, Imprenta del Gobierno y Capitania General.

Anon (18-7-1852): "Si las mujeres son susceptibles de las virtudes militares", *La Mujer*, n.º 51, Year 1, pp. 1-3.

____(22-8-1852): "Si las mujeres son capaces del heroísmo", *La Mujer*, n.º 4, Year 2, pp. 1-2.

____(17-10-1852): "Sapho", *La Mujer*, n.º 12, Year 2, pp. 1-2.

____(31-7-1855): "Necrología", *Álbum de Señoritas y Correo de la Moda*, n.º 124, pp. 223-224.

Arkinstall, Christine (2018): "A Feminist Press Gains Ground in Spain, 1822-1866", *A New History of Iberian Feminisms*, Silvia Bermúdez and Roberta Johnson (eds.), Toronto, U of Toronto P, pp. 111-125.

"Bibliografía" (24 Oct. 1853): *Álbum de Señoritas y Correo de la Moda*, n.º 39, p. 312.

Biografía de la distinguida poetisa señorita Dª María Verdejo y Durán (1855): Zaragoza, Antonio Gallifa.

Blanco, Alda (2001): *Escritoras virtuosas: Narradoras de la domesticidad en la España isabelina*, Granada, U de Granada/Caja General de Ahorros de Granada.

Booth, Alison (1991): "Incomplete Stories: Womanhood and Artistic Ambition in Daniel Deronda and Between the Acts", *Writing the Woman Artist: Essays on Poetics, Politics, and Portraiture*, Suzanne W. Jones (ed.), U of Pennsylvania P, pp. 113-130.

Boyd, Anne E. (2004): *Writing for Immortality: Women Writers and the Emergence of High Literary Culture in America*, Baltimore/London, The Johns Hopkins UP.

Burguera, Mónica (2011): "Historia e identidad: Los lenguajes sociales del feminismo romántico en España (1844-1846)", *Arenal*, n.º 18.1 (Jan.-June), pp. 53-83.

Caballero, Fernán (Cecilia Böhl de Faber) (1905): *Una en otra*. *Obras completas*, vol. 6, 17 vols., Madrid, Sucesores de Rivadeneyra.

Cabrera y Heredia de Miranda, Dolores (24-7-1856): "A la malograda y distinguida poetisa la señorita Dª María Verdejo y Durán", *Álbum de Señoritas y Correo de la Moda,* n.º 171, pp. 226-227.

Coronado, Carolina (1991): "A la palma", Carolina Coronado: *Poesías*, ed., intro. and notes Noël Valis, Madrid, Castalia/Instituto de la Mujer, pp. 83-86.

____(1991a): "La poetisa en un pueblo", Carolina Coronado: *Poesías*, ed., intro. and notes Noël Valis, Madrid, Castalia/Instituto de la Mujer, pp. 369-370.

____(1991b): *Poesías*, ed., intro. and notes Noël Valis, Madrid, Castalia/Instituto de la Mujer.

____(1991c): "Último canto", Carolina Coronado: *Poesías*, ed., intro. and notes Noël Valis, Madrid, Castalia/Instituto de la Mujer, pp. 198-200.

Craciun, Adriana (2004): "Romantic Satanism and the Rise of Nineteenth-Century Women's Poetry", *New Literary History*, n.º 34.4, pp. 699-721.

Díaz Carralero, María Francisca (*La Ciega de Manzanares*) (25-4-1852): "Quintillas improvisadas en obsequio de mi sexo", *La Mujer*, n.º 39, Year 1, pp. 3-4.

Eichner, Hans (1973): "Germany/Romantisch-Romantik-Romantiker", *"Romantic" and its Cognates: The European History of a Word*, Eichner (ed.), Manchester, Manchester UP, pp. 98-156.

Fernández-Daza Álvarez, Carmen (1997): "El mundo poético de Vicenta García Miranda, o la inspiración de Carolina Coronado", *Revista de Estudios Extremeños*, n.º 53.1, pp. 299-313.

García y Santesteban, Rafael (1853): "Prólogo", Verdejo y Durán 1853c, pp. v-vi.

García Miranda, Vicenta (30-10-1851): "Entusiasmo y Desaliento", *Ellas, Gaceta del Bello Sexo*, n.º 6, Year 1, pp. 42-43.

____(15-12-1851): "A las españolas", *Gaceta del bello sexo: Revista de Literatura, Educación, Novedades, Teatros y Modas*, n.º 2, pp. 10-12.

____(16-3-1854): "A mi querida hermana la señorita Dª María T. Verdejo y Durán, autora de *Los ecos del corazón*", *Álbum de Señoritas y Correo de la Moda*, n.º 58, pp. 74-75.

George, Anita (28-3-1852): "Carolina Coronado", *La Mujer*, n.º 35, pp. 5-6.

Gómez de Avellaneda, Gertrudis (1860): "Dos palabras en recuerdo de la autora de los anteriores versos", *Álbum cubano de lo bueno y lo bello*, pp. 78-79.

González, Cecilia (18-7-1852): "Soneto a la distinguida señorita Doña María Verdejo y Durán, por su artículo titulado *Las mujeres literatas*", *La Mujer*, n.º 51, Year 1, p. 6.

Hofkosh, Sonia (1988): "The Writer's Ravishment: Women and the Romantic Author-The Example of Byron", Mellor (ed.), pp. 93-114.

Homans, Margaret (1986): *Bearing the Word: Language and Female Experience in Nineteenth-Century Women's Writing*, Chicago/London, The U of Chicago P.

Irlam, Shaun (1999): *Elations: The Poetics of Enthusiasm in Eighteenth-Century Britain*, Stanford, Stanford UP.

Jiménez Morell, Inmaculada (1992): *La prensa femenina en España (desde sus orígenes a 1868)*, Madrid, Ediciones de la Torre.

Kirkpatrick, Susan (1990): "La «hermandad lírica» de la década de 1840", Mayoral (ed.) 1990, pp. 25-41.

____(1991): *Las Románticas: Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, Madrid, Cátedra.

____(1992): *Antología poética de escritoras del siglo XIX*, Madrid, Castalia/Instituto de la Mujer.

____(1998): "La tradición femenina de poesía romántica", *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, vol. V, *La literatura escrita por mujer (Del siglo XIX a la actualidad)*, Iris M. Zavala (ed.), Barcelona, Anthropos, pp. 39-73.

____ (2000): "Modernizing the Feminine Subject in Mid-Nineteenth-Century Poetry", *Revista de Estudios Hispánicos*, n.º 34.2, pp. 413-422.

León, Rogelia (11-7-1852): "Una flor y una trova: A mi amigo el joven y distinguido poeta, D. Juan de la Rada y Delgado", *La Mujer*, n° 50, Year 1, p. 3.

____(1855): *Flores del valle: Poesías*, Badajoz.

Martínez Latre, María Pilar (1986): "Un capítulo de la historia de la prensa riojana: *El Zurrón del Pobre* (1851-1852)", *Berceo*, n.º 110-111, pp. 33-62.

Mayoral, Marina, ed. (1990): *Escritoras románticas españolas*, Madrid/Fundación Banco Exterior, 1990.

Mayoral, Marina (1990a): "Las amistadas románticas: confusión de formulas y sentimientos", Mayoral 1990, pp. 43-71.

Mee, Jon (2003): *Romanticism, Enthusiasm, and Regulation: Poetics and the Policing of Culture in the Romantic Period*, Oxford, Oxford UP.

Mellor, Anne K. (ed.) (1988): *Romanticism and Feminism*, Bloomington, Indiana UP.

Morant, Manuela (30-12-1851): "La violeta", *Gaceta del Bello Sexo: Revista de Literatura, Educación, Novedades, Teatros y Modas*, n.º 4, pp. 27-28.

Olsen, Elena Brit (2004): "«Alone I Climb the Craggy Steep»: Literary Ambition and Metaphysical Identity in Eighteenth-Century Women's Poetry", PhD diss., U of Washington, UMI 3139518.

Paliyenko, Adrianna M. (2016): "Un / Sexing Genius", *Genius Envy: Women Shaping French Poetic History, 1801-1900*, Penn State UP, pp. 9-39.

Pallares, Emilia (1-9-1851): "Revista", *Ellas, órgano oficial del sexo femenino*, n.º 1, Year 1, p. 8.

Pateman, Carole (1988): *The Sexual Contract*, Stanford, Stanford UP.

Pérez de Gascuña, Alicia (1-9-1851): "Cuatro palabras", *Ellas, órgano oficial del sexo femenino*, n.º 1, Year 1, pp. 1-2.

Pirala, A. (24-7-1853): "Instrucción: Historia de la Mujer. Corina", *Álbum de Señoritas y Correo de la Moda*, n.º 27, Second Epoch, pp. 209-210.

Rabaté, Colette (2007): *¿Eva o María? Ser mujer en la época isabelina (1833-1868)*, Salamanca, U de Salamanca.

Ross, Marlon B. (1988): "Romantic Quest and Conquest: Troping Masculine Power in the Crisis of Poetic Identity", *Romanticism and Feminism*, Mellor (ed.), pp. 26-51.

Sánchez Álvarez, José Luis (2015): "La poeta Vicenta García Miranda: Siete cartas entre la ilusión de sentir y el dolor de vivir", *Alcántara*, n.º 82, pp. 141-159.

Sánchez Llama, Íñigo (2000): *Galeria de escritoras isabelinas: La prensa periódica entre 1833 y 1895*, Madrid, Cátedra.

Scott, Nina M. (1995): "Shoring up the 'Weaker Sex': Avellaneda and Nineteenth-Century Gender Ideology", *Reinterpreting the Spanish American Essay: Women Writers of the 19th and 20th Centuries*, Doris Meyer (ed.), Austin, U of Texas P, pp. 57-67.

Simón Palmer, María del Carmen (1991): *Escritoras españolas del siglo XIX: Manual bio-bibliográfico*, Madrid, Castalia.

____(1991a): "García Miranda, Vicenta", Simón Palmer 1991, pp. 295-296.

____(1991b): "León, Rogelia", Simón Palmer 1991, pp. 384-388.

____(1991c): "Verdejo y Durán, María Tadea", Simón Palmer 1991, 712-713.

Tamarit, Emilia de (15-12-1851): "Nosotras a los hombres", *Gaceta del Bello Sexo: Revista de Literatura, Educación, Novedades, Teatros y Modas*, n.º 2, pp. 9-10.

Verdejo y Durán, María (11-7-1852): "Las mujeres literatas", *La Mujer*, n.º 50, Year 1, pp. 3-5.

____(19-9-1852a): "La infancia y la adolescencia", *La Mujer*, n.º 8, Year 2, pp. 2-4.

____(10-10-1852b): "Talento, ciencia y gloria", *La Mujer*, n.º 11, Year 2, pp. 1-3.

____(1853): "A…", Verdejo y Durán: *Ecos del corazón: Ensayos poéticos*, Zaragoza, Antonio Gallifa, 1853, pp. 145-146.

____(1853a): "A los sabios", Verdejo y Durán: *Ecos del corazón: Ensayos poéticos*, Zaragoza, Antonio Gallifa, 1853, pp. 175-179.

____(1853b): "A su nombre", Verdejo y Durán: *Ecos del corazón: Ensayos poéticos*, Zaragoza, Antonio Gallifa, 1853, pp. 39-42.

____(1853c): *Ecos del corazón: Ensayos poéticos*, Zaragoza, Antonio Gallifa.

____(8-11-1853d): "El otono", *Álbum de Señoritas y Correo de la Moda,* n.º 41, pp. 322-323.

____(1853e): "Gloria y amor", Verdejo y Durán: *Ecos del corazón: Ensayos poéticos*, Zaragoza, Antonio Gallifa, 1853, pp. 15-16.

____(1853f): "La Gloria: A mi hermana de este nombre", Verdejo y Durán: *Ecos del corazón: Ensayos poéticos*, Zaragoza, Antonio Gallifa, 1853, pp. 129-131.

____(1853g): "La vida", Verdejo y Durán: *Ecos del corazón: Ensayos poéticos*, Zaragoza, Antonio Gallifa, 1853, pp. 157-163.

____(1853h): "Nota de la autora," Verdejo y Durán: *Ecos del corazón: Ensayos poéticos*, Zaragoza, Antonio Gallifa, 1853, p. iv.

____(1853i): "Una corona a mi pequeña hermana Gloria", Verdejo y Durán: *Ecos del corazón: Ensayos poéticos*, Zaragoza, Antonio Gallifa, 1853, pp. 31-34.

____(1854): "Dedicatoria: A mi Gloria", Verdejo y Durán: *La estrella de la niñez: Compendio de moral escrito para la educación de las niñas*, 2nd ed, Madrid,1854/1865, pp. v-vi.

____(1854a/1865): *La estrella de la niñez: Compendio de moral escrito para la educación de las niñas*, 2nd ed, Madrid.

____(1854b): "La modestia", Verdejo y Durán: *La estrella de la niñez: Compendio de moral escrito para la educación de las niñas*, 2nd ed, Madrid,1854/1865, pp. 23-25. Republished in the *Álbum de Señoritas y Correo de la Moda* (16-8-1855), n.º 126, pp. 234-235.

____(1854c): "Prólogo", Verdejo y Durán: *La estrella de la niñez: Compendio de moral escrito para la educación de las niñas*, 2nd ed, Madrid,1854/1865, pp. vii-xiv.

____(31-5-1855): "Mi alma anhela remontarse al cielo", *Álbum de Señoritas y Correo de la Moda*, n.º 116, pp. 156-157. Republished in *Biografía* (1855), pp. 34-36.

____(31-7-1855a): "Cantoras y aves", *Álbum de Señoritas y Correo de la Moda*, n.º 124, p. 220.

____(1855b): "A la memoria de mi querida mamá", *Biografía*, pp. 37-38.

____(1855c): "A la memoria del eminente y malogrado poeta D. Jose de Espronceda," *Biografía*, pp. 23-24.

____(1855d): "Una tumba cubierta de laurels o un ciprés: A la memoria de mi querido padre," *Biografía*, pp. 16-20.

____(31-3-1857): "La soledad en el campo", *Álbum de Señoritas y Correo de la Moda*, n.º 204, pp. 92-93.

Warner, Marina (1985): *Alone of All Her Sex: The Myth and Cult of the Virgin Mary*, London, Picador.

Retrato de María Tadea Verdejo y Durán, tomado da súa obra Ecos del coraón (Zaragoza, Antonio Gallifa, 1853. Biblioteca Nacional de España.

Los espacios gallegos de Emilia Pardo Bazán

Francisca González Arias
(BOSTON UNIVERSITY)
fgarias@bu.edu

(recibido novembro/2019, aceptado novembro/2019)

RESUMEN: Este ensayo ofrece un recorrido ilustrado de los espacios gallegos que marcaron la vida y la obra de Emilia Pardo Bazán: A Coruña, las Rías Baixas y la zona de O Carballiño. El objetivo es resaltar la variedad de estos paisajes y explorar la huella que dejaron en la autora para mejor comprender el modo en que contribuyeron a su obra de creación.

PALABRAS CLAVE: Emilia Pardo Bazán, Galicia, A Coruña, Fábrica de Tabacos, cigarreras, Rías Baixas, O Carballiño, José Quiroga, pazo, paisaje.

ABSTRACT: This essay offers an illustrated journey through the Galician locations that had an impact on the life and work of Emilia Pardo Bazán: A Coruña, the Rías Baixas and the region of O Carballiño. The objective is to highlight the diversity of these landscapes while exploring the mark they left on the author so as to better understand how they contributed to her creative work.

KEY WORDS: Emilia Pardo Bazán, Galicia, A Coruña, A Coruña Cigar Factory, cigar factory workers, Rías Baixas, O Carballiño, José Quiroga, pazo, landscape.

1. Plaza de María Pita

Este ensayo es resultado de mi proyecto de identificar y visitar los lugares gallegos[1] que dejaron una huella tanto en la vida de Emilia Pardo Bazán como en su obra de creación. Los conocedores de la narrativa de la autora han destacado su maestría a la hora de plasmar la naturaleza de su región natal. Quizá se haya reparado menos en la variedad de ese entorno. Mi propósito aquí es demostrar la diversidad de los paisajes que

[1] Las fotos sacadas por mi no llevan atribución.

conoció la autora –costa rocosa y litoral suave, montaña y valle, palmeras, pinos y viñedos, y espacios urbanos de puerto de mar—para esclarecer cómo contribuyeron a su desarrollo como artista. Me fijaré en tres entornos: A Coruña ciudad, Sanxenxo en As Rías Baixas, y O Carballiño, Ourense en el interior de Galicia[2].

A Coruña fue inmortalizada en la narrativa de Emilia Pardo Bazán como Marineda. Cuando la autora era niña sus padres se mudaron a una casa en la Calle Tabernas en la Ciudad Vieja de A Coruña, llamado Barrio Alto en su ficción. El edificio, ahora Casa-Museo de Emilia Pardo Bazán y sede de la Real Academia Galega, está muy cerca de la Plaza de María Pita, construída a mediados del siglo XIX. Ya que doña Emilia nació en 1851, es probable que durante su infancia esta zona estuviera en constante proceso de construcción.

2. Calle Riego de Agua. La casa en que nació doña Emilia estaría a la derecha.

Una de las calles que da a la Plaza es la Calle Riego de Agua. Y aunque conozco muy bien esta calle y la Plaza, no supe hasta leer la biografía de Pardo Bazán por Pilar Faus, que fue aquí donde nació la escritora. Faus cita a Carlos Martínez Barbeito quien transmite los recuerdos de su amigo Freyre de Andrade. Éste estuvo presente cuando la Condesa señaló el lugar: "al salir de la Plaza de María Pita y enfilar la calle Riego del Agua, Emilia se detuvo en media calle, más bien del lado de las casas que dan a la Marina y a la altura de la que aún lleva el número 3, que hace esquina a la Calle de la Fama: golpeó el pavimento ... con el regatón de su sombrilla y dijo con énfasis, 'aquí nací yo'" (citado en Faus, I, 69).

Se puede decir que A Coruña fue asimismo el lugar de otro nacimiento –el de la madurez novelística de la autora, inspirado por otro espacio coruñés. ¿Qué condujo a doña Emilia a escoger la Fábrica de Tabacos como el escenario donde llevar a cabo investigación presencial para producir un "document humain" al modo de Zola? En los *Apuntes autobiográficos,* la autora reconoció que en España "se ha estudiado poco los centros fabriles... porque no abundan..." (724). No es de extrañar que se fijara en La Fábrica de Tabacos, una de las instituciones más representativas del poder industrial y económico de la ciudad. La producción de cigarros y cigarrillos en A Coruña fue establecida a principios del siglo XIX y la construcción de la fábrica comenzó en 1802.

El resultado de sus investigaciones fue su tercera novela *La Tribuna*. La autora no idealizó las condiciones fabriles, produciendo descripciones realistas del bajo, lo que llamó el "Infierno", del piso del medio o "Purgatorio," y del "Paraíso," el último piso con vistas del mar. Se relacionó con las obreras, venciendo su resistencia inicial cuando trajo a su pequeño Jaime con ella. Y se hizo amiga de algunas. Prueba de ello es la carta certificada de 1889 que envió a Galdós, pidiéndole que usara su influencia con el ministro para

[2] En el curso de mi búsqueda de los espacios gallegos identificados con la escritora, no tuve acceso a otro lugar representativo de la vida y obra de doña Emilia, el pazo de Meirás , modelo de la Alborada de *La Quimera*. Quisiera mencionar aquí, sin embargo, que tuve la oportunidad de entrar en el Pazo hace muchos años cuando empezaba mi tesis doctoral gracias a, y acompañada por, el siempre generoso y nunca olvidado Maurice Hemingway.

conseguir el puesto de "Portera Mayor" de la fábrica para una tal Pepita Carreras. Desde que primero leí esta carta hace muchos años en la Casa-Museo Pérez Galdós en Las Palmas, he pensado que el modelo por Amparo, la protagonista de *La Tribuna*, fue la protegida de la autora, Josefa Carreras. No fue sólo la masiva presencia física del edificio que llamó la atención de la autora, sino la visibilidad de las propias obreras: "Quien pasee la carretera de mi pueblo al caer la tarde," atestiguó en los *Apuntes*, "encontrará a docenas de operarias de la Fábrica de cigarros, que salen del trabajo" (725). Los coruñeses recibían a menudo noticias sobre la fábrica, reconocida en la prensa como "la más grande de las industrias de la ciudad" (citado en Romero Masiá 43). Era una industria impulsada principalmente por mujeres, unas 2,200 en 1845, y era la fábrica con la mayor concentración de obreras en toda Galicia. Se buscaba mujeres –un decreto real de 1817 ensalzaba "la mano delicada de las mujeres"– porque se requería gran destreza y paciencia en el trabajo de elaboración, y aún más, como observa Ana Romero Masiá en "As cigarreiras que coñeceu doña Emilia," porque a las mujeres se les pagaba menos[3].

3. Foto antigua de la fábrica. Publicada en El País, junio 2012.

4. Foto de las cigarreras, publicada en Ana M. Romero Masiá, A Fábrica de tabacos da Palloza, A Coruña, 1997.

En los *Apuntes*, Pardo Bazán menciona 4.000 obreras, aunque probablemente eran menos de tres mil. Sin embargo, la prensa contemporánea a menudo citaba esa misma cifra, y ésta puede ser la razón, según Romero Masiá por la que la autora usó ese número. La prensa de la época era solidaria con las obreras, informando sobre sus quejas como cuando su paga llegaba con retraso, o cuando recibían tabaco de inferior calidad, lo que repercutía en su sueldo ya que eran pagadas por el número y la calidad de cigarros producidos. En 1857 hubo un motín provocado por los cambios que

resultarían en una reducción de sueldo. Otro año en que se retrasó la paga fue 1882, el mismo año en que doña Emilia empezó a trabajar en su proyecto.

5. Interpretación de un segmento de la ópera "La Tribuna" por la soprano Teresa Nóvoa y la pianista Haruna Takebe, *La Voz de Galicia*, enero 2018.

La Fábrica de Tabacos operó durante dos siglos hasta su cierre en 2002. En 2014 se empezó la rehabilitación del edificio y en marzo de 2017 se inauguró como sede de la Audiencia Provincial de A Coruña. Creo que a doña Emilia le habría gustado que se usara por actos culturales, como la interpretación en enero de 2018 de fragmentos de una ópera del libretista Javier Ozores y el músico Gabriel Bussi, basada en *La Tribuna*.

6 a y b. Vista lateral del Pazo de Miraflores con mar al fondo. A continuación, interior del Pazo.

Pasemos ahora de la costa del norte gallego a la del sur. El lugar en las Rías Baixas donde Pardo Bazán pasaba los veranos cuando niña la introdujo al paisaje de una "comarca encantadora si las hay en el país gallego ... presa en los cerúleos brazos de un mar digno de las costas partenopeas" (*Apuntes* 701) y la que disfruta de un mar más tranquilo y un clima más benigno que los de su ciudad natal. El Pazo de Miraflores era propiedad de la familia materna de doña Emilia. Está situado arriba en una cuesta desde donde se ve el mar. Cuando visité la primera vez estaba cerrado pero pude entrar en el recinto que lo circunda por la entrada de coches. A mi vuelta el día siguiente encontré un servicio de limpieza que preparaba el caserón para la llegada de los actuales dueños y pude entrar y sacar unas fotos.

La región que más me intrigaba explorar era la de O Carballiño en el interior de Galicia e identificar el Pazo que se dice fue el modelo del de *Los pazos de Ulloa*. Es en esta zona donde la autora ubica los lugares, edificios y personajes de las novelas que siguen a *La Tribuna*: *El cisne de Vilamorta*, *Los pazos de Ulloa*, y *La madre naturaleza*. Empezó a frecuentar estas tierras de recién casada. Este era el centro de las propiedades de la familia paterna de José Quiroga, esposo de doña Emilia. En los primeros años de su matrimonio pasaban parte del verano en O Carballiño y la época de la cosecha en el Pazo familiar en la aldea de Banga. La foto de la casa de los Quiroga en O Carballiño es de Mercedes Taboada quien la publicó en el artículo "Emilia Pardo Bazán e

7. Casa de los Quiroga en O Carballiño, foto de Mercedes Taboada.

O Carballiño" donde identifica los sitios que inspiraron los lugares y edificios que la autora ubicó en Vilamorta, su versión de O Carballiño[4].

Sin duda fue el paisaje del entorno natural de O Carballiño que tuvo el mayor impacto en el proceso de creación de doña Emilia. En los *Apuntes* describió las excursiones veraniegas que intensificaron su gusto por los paisajes gallegos, y aunque no la nombra en el pasaje que cito a continuación probablemente estaba pensando en esta región donde se prendó "del gris de las nubes, del olor de los castaños, de los ríos espumantes presos en las hoces ..." (707).

Es un paisaje muy diferente al que estaba acostumbrada, y por esta razón le obligó a prestar atención. Fue una revelación. Le produjo, incluso, diría yo, una conmoción, intensificada como se verá por los vaivenes emocionales en su vida personal y sus ambiciones artísticas.

8. Paisaje del corto *"Sons no camiño"*, realizado por los alumnos y alumnas de 4º de ESO del IES Manuel Chamoso Lamas de O Carballiño con acompañamiento del cineasta Ángel Santos en el marco de Cinema en curso, proyecto de pedagogía del cinema de la Asociación A Bao A Qu que en Galicia coordina el CGAI - Filmoteca de Galicia.

Carmen Bravo-Villasante cita un texto relevante de la Condesa (cuya fuente no menciona): "Puedo decir que la naturaleza de este país me es más familiar todavía que la de mis Mariñas natales, y que esta región me inspira el cariño que el pintor siente por el modelo... Aquí tiene su escenario la mayor parte de mis novelas" (citado en Bravo-Villasante 46). Es de notar que doña Emilia alude a su cariño como creadora y no a su apego como persona. A diferencia de la topografía más suave de la costa, la de esta región es abrupta y escarpada, con hondonadas y barrancos. La autora describe "el verdinegro matiz de los pinares"(citado en Acosta 93, Bravo-Villasante 46), muy diferente de la flora de la costa del sur de Galicia, donde, según observó en los *Apuntes*, "el tono ceniciento del celaje gallego se aclara y enciende" (701-702). En Ourense, remarcó sobre todo "las majestuosas montañas, los ríos que espuman cautivados en sus profundas hoces" (citado en Acosta 94; Bravo-Villasante 47). Se puede conjeturar que esta región, rodeada de

[4] Mercedes Taboada ha creado un itinerario de estos lugares y ha trabajado por que el Ayuntamiento de O Carballiño instale placas con indicaciones.

montañas, con terreno escarpado y espesa vegetación, producía en la joven Emilia una sensación de encerramiento y soledad.

La familia Quiroga tenía muchas propiedades en la zona, entre ellas el Pazo de Banga y otro en el pueblo vecino de Cabanelas. Según Bravo-Villasante los esposos Quiroga se quedaban en el Pazo de Banga donde doña Emilia leía y escribía en el gran salón.

9. Panteón de los Quiroga, Cementerio de Banga.

José Quiroga, su padre y su hermano están enterrados en el cementerio de Banga. El panteón familiar ocupa un lugar destacado, justo en frente de la entrada a la iglesia. El padre de José, Pedro, murió en 1875. Su testamento, fechado en 1852, más de veinte años antes de su muerte, favorecía al hijo mayor, Eduardo, hecho que provocó una profunda ruptura entre el padre de Emilia y la familia Quiroga. José Pardo Bazán acusó a los Quiroga de engaño porque antes del matrimonio de José Quiroga y Emilia en 1868, hubo un acuerdo verbal que los dos hijos heredarían por igual. Sabemos que José Quiroga fue un Carlista convencido. Su hermano sin embargo, pertenecía al Partido Liberal y fue diputado a Cortes en 1875. José Pardo Bazán lo acusó de abrir un expediente en el ministerio contra su hermano por sus actividades Carlistas. Por estas razones, a partir de 1875 Emilia y su esposo limitaron sus visitas a la zona. Eva Acosta ha esclarecido estos hechos basándose en la correspondencia del padre de doña Emilia en la Casa-Museo Emilia Pardo Bazán.

En la lápida de su sepultura en el cementerio de Banga el nombre de José Quiroga es seguido por el título de Conde de Pardo Bazán. A pesar de su separación matrimonial, doña Emilia no le negó el uso del título, que ella heredó a la muerte de su padre en 1890 años después de la separación de los esposos[5]. Uno se puede preguntar si permitir el uso del título se debía no sólo al afecto que la Condesa sentía por el padre de sus hijos, sino también al deseo de compensarle del reconocimiento que su propia familia le negó.

10. Fachada del Pazo de Banga.

Con tristeza comprobé en mi primera visita (en 2013) que el Pazo de Banga está hoy día en grave estado de deterioración. No me esperaba tampoco que el local se usara para guardar animales y maquinaria agrícola. En mi segunda visita (2016) observé que los alrededores del Pazo estaban más limpios pero el edificio sigue en mal estado[6]. Según Mercedes Taboada, fue el Pazo de Banga que doña Emilia recreó como el Pazo de las Vides

[5] Ana M. Freire y Dolores Thion reproducen la esquela de José Quiroga que apareció en *La Voz de Galicia* y que como todas los demás anuncios en la prensa incluía el título de Conde.

[6] El recinto sigue siendo usado como almacén por un vecino, quien, según me dijeron personas de la zona, es un familiar de los antiguos caseros.

que aparece en *El cisne de Vilamorta*. Pero no se parece al que la autora describió en *Los pazos de Ulloa*: "Gran edificio cuadrilongo con torres, allá en el fondo del valle" y que gozaba de un claustro de dos pisos. Como observa Josette Allavena no hay un Pazo como ese en Ourense (77-78).

Más que un edificio particular, en *Los pazos de Ulloa* la autora capta un ambiente. En el pasaje citado arriba por Bravo-Villasante, doña Emilia describió las casas nobles y su entorno. Aunque disfrutó de excursiones divertidas: "regocijadas partidas de caza, ... vendimias, romerías y ferias" (citado en Acosta 95), destacó también los elementos que serían el germen de su novela: "los goterosos pazos, que se derrumban y fenecen como la aristocracia campesina a que sirven de refugio; las intrigas electorales, los amaños de caciques..." (citado en Acosta 96; Bravo-Villasante 46-7). Prueba de que el ambiente de melancólica decadencia penetró en doña Emilia es el relato de su visita en 1887 al Monasterio de Santo Estevo de Ribas de Sil en el que evoca un personaje de su novela –"no quedan sino las vigas ... las tablas sueltas y danzarinas, como las de cierto Pazo de Limioso que he descrito" (*De mi tierra* 290).

11. Pazo de Cabanelas, antiguamente de la familia Quiroga.

12. Interior del Pazo de Cabanelas.

Cuando me dirigí de Banga al pueblo vecino de Cabanelas en busca del otro Pazo de los Quiroga me paré en la primera aldea del pueblo, Cimadevila. Fue ahí donde tuve la buena fortuna de toparme con Rafael Otero, profesor de instituto e historiador local. Descubrí que el pazo de Rafael es de hecho el pazo que perteneció a los Quiroga: se lo compró a la familia y ha pasado años reformándolo. Es de la opinión que doña Emilia se quedó en este pazo. Me dejó entrar, y fue una fuente inagotable de información.

Rafael y sus estudiantes filmaron un corto, "Sons do camiño," parte del proyecto "Cine en curso" con el objetivo de crear conciencia de los lugares olvidados de la zona. Los créditos de titulo del final del corto informan que en la película aparecen las aldeas de Santa María de Merezo, San Martiño de Sagra, San Fiz de Varón y Santa Baia de Banga: "lugares retratados por Emilia Pardo Bazán nas súas novelas *La madre naturaleza*, *Los pazos de Ulloa*, e *El cisne de Vilamorta*."

Algunas imágenes fueron filmadas en el interior del Pazo de Banga y nos permiten visualizar espacios en los que se movió la joven Emilia como la antigua cocina del Pazo.

13. Interior del Pazo de Banga, fotograma de *"Sons no camiño"*, película realizada por los alumnos y alumnas de 4º de ESO del IES Manuel Chamoso Lamas de O Carballiño con acompañamiento del cineasta Ángel Santos en el marco de Cinema en curso, proyecto de pedagogía del cinema de la Asociación A Bao A Qu que en Galicia coordina el CGAI - Filmoteca de Galicia.

En los *Apuntes autobiográficos,* publicados, recordemos, como prólogo a *Los pazos de Ulloa*, al evocar el escenario de sus veranos infantiles, doña Emilia estableció un claro contraste entre el litoral gallego y O Carballiño y sus alrededores, afirmando que la Torre de Miraflores no era "nada semejante a los sombríos *pazos de Ulloa*" (702). Los horizontes abiertos de la costa de su niñez se oponen a las vistas cerradas del paisaje interior, y el ambiente liberal de una ciudad industrial a un entorno rural, aislado y conservador. El choque condujo a la creación de la atmósfera gótica, perturbadora y en decadencia que Pardo Bazán retrató en *Los pazos de Ulloa* y *La madre naturaleza*. El propósito de esta travesía por los espacios vitales de la escritora es de ayudar a vislumbrar el descubrimiento que experimentó Emilia Pardo Bazán de la variedad del paisaje gallego tanto natural como humano y el modo en que estos contrastes dispararon su imaginación y creatividad.

14. Vista desde uno de los balcones del Pazo de Banga. Fotograma de "*Sons no camiño*", película realizada por los alumnos y alumnas de 4º de ESO del IES Manuel Chamoso Lamas de O Carballiño con acompañamiento del cineasta Ángel Santos en el marco de Cinema en curso, proyecto de pedagogía del cinema de la Asociación A Bao A Qu que en Galicia coordina el CGAI - Filmoteca de Galicia.

Bibliografía

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

Alfeirán, Xosé (2017): "El motín de las cigarreras que obligó a movilizar tropas de infantería", *La Voz de Galicia*, marzo 20.

Allavena, Josette (2010): "La Galicia de Emilia Pardo Bazán", *Actas del XLV Congreso de la AEPE*, pp. 263-280.

Alumnos IES Manuel Chamoso Lamas (O Carballiño) Cuarto de ESO (2016). "Sons no camiño". *Cine en curso*. [En línea]. http://www.cinemaencurs.org/es/film/sons-no-camino

Bravo-Villasante, Carmen (1973): *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*, Madrid, EMESA.

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

Freire, Ana M. y Thion, Dolores (2016): *Cartas de buena amistad: Epistolario de Emilia Pardo Bazán a Blanca de los Ríos (1893-1919)*, Madrid, Iberoamericana.

García, Rodri (2017): "Emilia Pardo Bazán regresa al escenario de *La Tribuna* en una ópera homónima", *La Voz de Galicia*, enero 12.

Mahía, Alberto (2017): "Arranca la nueva era de la Fábrica de Tabacos", *La Voz de Galicia*, marzo 31.

Obelleiro, Paola (2012): "La memoria perdida de Marineda", *El País*, junio 10.

Pardo Bazán, Emilia (1973): "Apuntes autobiográficos", *Obras Completas III*, Madrid, Aguilar, pp. 698-732.

____(1888): *De mi tierra. Obras completas Tomo IX*, Madrid, Agustín Avrial.

Pérez Pena, Marcos (2019): "Las 4.000 cigarreras de A Coruña que llevaron a cabo en 1857 la primera huelga de mujeres en Galicia", *El Diario*, marzo 7.

Romero Masiá, Ana (2008): "As cigarreiras que coñeceu doña Emilia", *La Tribuna: Cadernos de Estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, número 5, pp. 41- 76.

Taboada Oterino, María Mercedes (2014): "Emilia Pardo Bazán e O Carballiño", *Ágora de Orcellón*, Instituto de Estudios Carballiñenses, número 27, pp. 129-145.

La obra crítica de Maryellen Bieder (1942-2018) sobre la producción literaria de Emilia Pardo Bazán (1851-1921): análisis de una interpretación feminista

Iñigo Sánchez-Llama
(PURDUE UNIVERSITY)

sanchezL@purdue.edu

(recibido febreiro/2020, aceptado marzo/2020)

RESUMEN: La extensa obra crítica de Maryellen Bieder sobre la producción literaria de Emilia Pardo Bazán escrita entre 1976-2017 elabora una influyente interpretación que destaca la modernidad, la complejidad estética y la conciencia feminista elaboradas por Pardo Bazán en su obra narrativa, ensayos y producciones teatrales. Maryellen Bieder analiza estos textos incorporando siempre las más recientes aproximaciones metodológicas contemporáneas formuladas desde el último tercio del siglo XX. Sus estudios son relevantes no sólo por contribuir al conocimiento de la obra de la obra de la escritora gallega en el ámbito académico norteamericano sino también por emplear diversas aproximaciones críticas –narratología, sociología, estudios culturales y crítica feminista– en su perspicaz análisis de la literatura producida por Pardo Bazán.

PALABRAS CLAVE: Literatura escrita por mujeres, feminismo, estudios de género, historia intelectual, formación del canon, Emilia Pardo Bazán.

ABSTRACT: The extensive criticism written by Maryellen Bieder on Emilia Pardo Bazán's literary works during the years of 1976-2017 generated an influential interpretation that emphasizes the modernity, the aesthetic complexity, and the feminist consciousness of Pardo Bazán's literature. Maryellen Bieder analyzes her literary works through a complex reading which incorporates the most recent contemporary methodologies developed since the 1970s. Bieder's critical readings are important not only for promoting in the North American universities the knowledge of Pardo Bazán's literature but also for using a variety of critical approaches –narratology, sociology, cultural studies and feminism– in her perceptive analysis of Pardo Bazán's works.

KEY WORDS: Women's literature, feminism, gender studies, intellectual history, canon formation, Emilia Pardo Bazán.

Temprano fue el interés de Maryellen Bieder (1942-2018) por la producción literaria de Emilia Pardo Bazán (1851-1921). Un estudio publicado en 1976 sobre *Memorias de solterón* (1896) destaca las singulares paradojas producidas de una lectura contemporánea de esta novela. Bieder propone que la insatisfacción de Pardo Bazán cuando percibe que

la obra galdosiana *Tristana* (1892) trivializa las cuestiones de género en torno a la "Nueva Mujer" (Pardo Bazán 1892: 77-90)[1] irónicamente no es muy diferente a la que un lector contemporáneo podría experimentar por el desenlace convencional de *Memorias de un solterón* (Bieder, 1976: 93-109). Este primer artículo ya revela el interés de Maryellen Bieder por el preciso análisis filológico de la obra de Pardo Bazán aplicando los estudios más relevantes de la crítica contemporánea. Durante 1976-2017 Maryellen Bieder publica una extensa colección de artículos sobre Pardo Bazán en revistas especializadas y colaboraciones en libros editados por prensas universitarias de ambos lados del Atlántico. La obra de Bieder es esencial para difundir entre el público norteamericano una nueva lectura sobre la producción literaria de Pardo Bazán que permite superar el prejuicio académico –mantenido en el hispanismo norteamericano hasta la década de 1960– de asociar a la escritora exclusivamente con el naturalismo y de manera especial con su novela, *Los pazos de Ulloa* (1886)[2]. Maryellen Bieder escribió juicios perspicaces sobre la obra naturalista de Pardo Bazán pero también se interesó por su imprescindible obra crítica sobre las tendencias estéticas finiseculares, su producción teatral, los juicios de la autora sobre la literatura escrita por mujeres y sus novelas de orientación modernista. Los indispensables análisis de Maryellen Bieder deben situarse en similares aproximaciones sobre la figura de Pardo Bazán que desde el último tercio del siglo XX han interpretado la obra de la escritora en un contexto más amplio que incluye la representación de los discursos de género, el interés de Pardo Bazán por las tendencias artísticas decadentistas y simbolistas, el complejo encaje de la autora en el canon español decimonónico, sus numerosos relatos cortos o sus poco conocidos textos dramáticos. Los estudios de Maryellen Bieder se insertan en esta relevante reinterpretación de la obra de Pardo Bazán en torno a las categorías de género sexual, género literario, estética, formación del canon y modernidad literaria[3].

Maryellen Bieder demuestra en sus estudios publicados durante los decenios de 1970-1980 un sólido conocimiento de la narratología. La autora aplica de manera precisa las influyentes teorías desarrolladas por Wayne C. Booth (1961, 1974), Wolfgang Iser (1974), Fredric Jameson (1981) y Gerald Prince (1982) sobre el perspectivismo, el monólogo interior, el narratario, la expresión del inconsciente político mediante la narrativa o la ironía en la ficción. Ese bagaje académico –aplicado, por ejemplo, a sus estudios sobre técnicas narrativas en la producción galdosiana (Bieder 1986: 243-253) o textos de Ramón María del Valle-Inclán (Bieder 1987b: 89-100)–, se ve enriquecido desde finales de la década de 1980 por el interés feminista que la autora introduce en su evaluación del fenómeno

[1] Para un análisis sobre el impacto de la "Nueva Mujer" en el contexto modernista, véánse (Felski 1995: 146-148; Hobsbawm 1987: 192-218; Kirkpatrick 2003: 23-28; Moi 2006: 223-247).

[2] Para un ejemplo preciso de divulgación de la obra de Pardo Bazán en el contexto académico norteamericano, véanse (Bieder 2017b: 31-41; Bieder 2017c: 91-107).

[3] Para una muestra representativa de solventes que desde la década de 1970 han interpretado la obra de Pardo Bazán en un amplio contexto socio-estético que trasciende el naturalismo, véanse (Clemessy 1973; Charnon-Deutsch 1994; Hemingway 1983; Labanyi 2000; Latorre 2002; Patiño Eirín 1998; Pereira-Muro 2013; Tolliver 1998; Sotelo Vázquez (2006), Tsuchiya 2011; Valis 2005; Versteeg 2019; Walter 2010).

literario[4]. Un temprano artículo de 1987 sobre las técnicas narrativas de Pardo Bazán en *La madre naturaleza* (1887) resalta la habilidad de la escritora gallega para utilizar diversos discursos literarios (v.gr. costumbrismo, hagiografía, realismo, naturalismo) que dignifican su autoría intelectual en el contexto decimonónico (Bieder 1987a: 103-116). Varios análisis de Bieder sobre las ficciones de Pardo Bazán muestran una sólida aplicación de la narratología para entender las técnicas estilísticas adoptadas por la escritora. Sirva de ejemplo su interpretación del marco narratológico apreciable en *Los pazos de Ulloa*. Bieder indica que la perspectiva masculina –dominante tanto en la voz narrativa como en la representación del medio ambiente gallego– sufre, de todos modos, una interesante erosión por la presencia de una voz femenina latente que permite trascender los límites de las experiencias y visiones asociadas con el género sexual (Bieder 1990: 142-143). La dimensión andrógina con la que se caracteriza al personaje de Julián no es gratuita porque este personaje funciona en la trama como el origen de la focalización narrativa. Su evaluación de los eventos descritos es interesante para problematizar la inadecuación de las definiciones de género patriarcales (Bieder 1990: 136). Maryellen Bieder también destaca la singularidad de *Insolación* (1889) por las innovaciones formales introducidas en la construcción del marco narrativo:

> la novela sorprende entre las obras de Pardo Bazán por ceder a una mujer la narración en primera persona y el control de la mirada –como la autora lo volverá a hacer en su última novela [*Dulce dueño*]– ya que está narrada en parte por la protagonista, Asís. Al concederle además la focalización, la autora invierte la dirección de la mirada tradicional y convierte al hombre en el objeto visto y deseado por la mujer. Logra de esta manera dar a su protagonista un cuerpo y, al final, le otorga el derecho de controlar el destino de su cuerpo (Bieder 1998a: 87).

Maryellen Bieder utiliza un vocabulario crítico muy productivo para interpretar en sus justos términos la novedosa contribución de Pardo Bazán en la forja de las representaciones del género sexual en la novela realista decimonónica. El mérito de la escritora radica en utilizar una serie de estrategias textuales cuyo desarrollo discursivo manipula las convenciones de género e interpela directamente las expectativas (masculinas) dominantes en la cosmovisión sexista de su época[5]. "Maniobra", "reescritura", "desestabilización", "disonancia", "entrecruzamiento" son algunos de los términos empleados en su evaluación de la obra narrativa de Pardo Bazán. Bieder señala la frecuente intertextualidad apreciable en el formato de las novelas de la escritora[6]. El hecho de que Pardo Bazán utilice una pluralidad de géneros literarios como materiales narrativos explica el origen de ciertas

[4] Para un preciso análisis narratológico que introduce una perspectiva feminista en la evaluación de la literatura española moderna, véase (Bieder 1994: 154-176).

[5] "Pardo Bazán consciously deconstructs the rigid boundaries of male and female social and sexual roles. Her use of the male narrative voice explores the possibilities of the dramatized male narrator to project female experience from within the male-centered society. By making her male narrators receptive to the female perspective and experience, she opens up the way for double-voiced narration within the controlling male-voiced narrative" (Bieder 1989a: 482).

[6] Para un sugestivo análisis del hispanismo norteamericano sobre la reescritura del romanticismo en la obra de Pardo Bazán, véanse (Valis 2002: 124-127; Valis 2005: 213-234).

reseñas negativas escritas en su época. El caso de *Insolación* demostraría este aserto. La novela fue leída como "experimento naturalista", "manifiesto feminista", "obra inmoral" o "novela frívola". Estas caracterizaciones peyorativas, para Bieder, demuestran que Pardo Bazán colapsa las barreras del género literario y simultáneamente se enfrenta a las convenciones culturales prescritas por la crítica (masculina) (Bieder 1998b: 59). La sólida formación narratológica de Bieder es asimismo relevante en su análisis de *Una cristiana* (1890) y *La prueba* (1890). La utilización del concepto de "narrador no confiable" permite una lectura crítica de ciertas afirmaciones antisemitas contenidas en ambas novelas. Tales manifestaciones de intolerancia religiosa son efectuadas por un narrador no digno de confianza lo cual invalidaría la representación de ese discurso reaccionario en el texto. Bieder apunta que el valor de ambas novelas radica más bien en las complejas maniobras textuales aplicadas en torno al fenómeno religioso y el impacto de la modernización económica en los discursos de género finiseculares (Bieder 2010: 137-169; Bieder 2017c: 91-107). Un artículo de Bieder escrito en 2016 utiliza también el concepto crítico de "close reading" formulado por Iser (1974) y, más recientemente, por Jonathan Culler (2011) para incidir en el hecho de que el significado de un texto se manifiesta mediante estrategias y técnicas retóricas desarrolladas para producir impacto en el lector contemporáneo al autor (Bieder 2016: 51-52). Bieder aplica esta propuesta al análisis de la obra de Pardo Bazán para enfatizar su renovadora contribución por haber desbordado las convenciones de los discursos género dominantes en España durante la Restauración (1876-1931). Otro aspecto interesante apuntado por Maryellen Bieder se refiere al estudio de los desenlaces de las obras de Pardo Bazán. Su análisis señala la sugestiva fisura que supone el hecho de que la escritora evite desenlaces felices en torno al matrimonio (Bieder 1998b: 68). Las transgresiones utilizadas por Pardo Bazán en su producción narrativa exigen, por tanto, una lectura crítica contemporánea consciente de las cortapisas a la subjetividad femenina impuestas por el sexismo ochocentista. Bieder propone interpretar la literatura decimonónica escrita por mujeres como una producción cultural fluida que ofrece espacios soterrados de emancipación intelectual mediante una dualidad de voces narrativas (masculina y femenina) configuradas para subvertir tanto las convenciones estéticas como los discursos de género establecidos en torno al patriarcado moderno[7].

Idéntica sensibilidad se percibe en la poco estudiada producción teatral de Pardo Bazán que Bieder conecta con las inquietudes del teatro europeo moderno prestando especial interés al influyente drama ibseniano *Casa de muñecas* (1879) que plantea "las cuestiones del papel del individuo en la sociedad y las responsabilidades consiguientes, y el papel de la mujer tanto dentro de la familia como dentro de la sociedad" (Bieder 1989b: 17). En el caso de *Cuesta abajo* (1906), Bieder indica que esta obra dramática de Pardo Bazán demuestra su interés por una reforma del teatro "que responda a los temas, conflictos y técnicas del teatro contemporáneo" (Bieder 1989b: 17).

[7] "The question I wish to pose is how a woman author moves her reader with her in her maneuvers to subvert the dominant conventions of narrative and plot. From the point of view of a historicized narrative poetics, to read fiction written by women as double-voiced narratives that subvert narrative conventions is to recognize that such texts necessarily disrupt the conventions of reading practiced by her public" (Bieder 1993c: 138).

Maryellen Bieder no sólo se interesó por las obras de orientación naturalista escritas por Pardo Bazán. En varios estudios analiza textos de la escritora compuestos en el siglo XX tomando como referencia el discurso de la modernidad literaria asociado al modernismo (1890-1940). Bieder elabora una compleja evaluación inspirada en los estudios más solventes formulados por la crítica anglosajona sobre la importancia del género sexual en la configuración de las tendencias modernistas. Los estudios de Andreas Huyssen (1986), Bram Dijkstra (1986), Elaine Showalter (1993), Sandra M. Gilbert y Susan Gubar (1988-1994), Rita Felski (1995) o Susan Kirkpatrick (2003) documentan con precisión cómo las categorías estéticas asociadas con la "Alta Cultura" modernista fueron identificadas con el género masculino para reducir el mérito de una literatura escrita por mujeres inscrita, según la crítica dominante de la época, en prácticas comerciales y antiartísticas. Maryellen Bieder aplica esta formulación teórica al ámbito español prestando especial atención a la obra de Emilia Pardo Bazán. En el caso de *Dulce dueño* (1911), Bieder constata que la multiplicidad de discursos apreciables en la novela –decadentismo, hagiografía, misticismo, análisis psiquiátricos sobre la locura– producen una secuencia de intertextos conflictivos en torno a la revisión de las categorías del género literario y el género sexual (Bieder 1998b: 60-61). El mérito de Pardo Bazán radica en haber introducido tanto una reformulación de las expectativas estéticas atribuidas a la literatura escrita por mujeres como una transgresión evidente de los formatos que definen los géneros literarios de su época (Bieder 1998b: 58). Ambas innovaciones fueron determinantes para explicar la no muy entusiasta recepción crítica de esta novela. Bieder conecta de manera explícita la locura de la protagonista de *Dulce dueño,* Lina Mascareñas, con el intertexto de la representación de la locura femenina que Gilbert y Gubar (1979) asocian con la "otredad reprimida" apreciable en la literatura anglosajona escrita por mujeres (Bieder 1998b: 70).

El sólido bagaje narratológico de Maryellen Bieder se aplica también al análisis formal de las técnicas narrativas desarrolladas en *Dulce dueño*: "en mi opinión, los estudios críticos no han prestado suficiente atención al hecho de ser ésta la única novela de Pardo Bazán en la que una mujer toma la palabra para contar sus experiencias, en una trayectoria vital que la lleva varias veces al borde la muerte" (Bieder 2002b: 12). Es importante también la sensibilidad feminista apreciable en esta ficción. Aun cuando el texto practique el formato de la "novela decadente" en las sucesivas etapas de la experiencia decadentista asumida por la protagonista, *Dulce dueño*, sin embargo, tiene una singularidad relevante: "Pardo Bazán consigue desenredar el cuerpo de la mujer de los discursos masculinos represivos que amoldan a la protagonista de la novela decimonónica, liberándola de la tutela de los hombres y las instituciones que rigen su destino" (Bieder 2002b: 12). Nótese cómo este análisis ofrece una productiva interpretación feminista de *Dulce dueño* que señala tanta sus innovaciones formales (narración en primera persona que convierte en sujeto activo al género femenino) como su mensaje emancipador por cuestionar explícitamente los espacios y lenguajes prescritos para los mujeres por el prejuicio patriarcal[8]. Bieder también

[8] Para una muestra representativo sobre los estudios realizados por el hispanismo contemporáneo sobre la obra finisecular y modernista-decadentista de Pardo Bazán, véanse (Kronik 1966: 418-427; Kronik 1989: 162-173; Rouselle y Drexler-Dreis 2012: 57-75; Tsuchiya 2011 :125-128).

observa en la "novela decadente" de Pardo Bazán una significativa singularidad ya visible en otros escritos de la autora: "si el naturalismo literario fue un fenómeno netamente masculino, con la excepción de la obra de Pardo Bazán, lo mismo se puede decir del decadentismo" (Bieder 2002b: 11). Otros análisis sobre las ficciones de Pardo Bazán escritas durante la primera década del XX señalan sus vínculos con idénticos propósitos feministas desarrollados por Concepción Gimeno (1850-1919) en *Una Eva moderna* (1909)[9] o Carmen de Burgos (1867-1932) en *El veneno del arte* (1910)[10]. El sólido conocimiento de la obra de Pardo Bazán permite consignar sintonías, complicidades o divergencias con otras autoras españolas modernas que asimismo reescriben en sus ficciones las convenciones de género utilizadas contra la autoría intelectual femenina. La idea central que unifica esta producción cultural radica en que las escritoras deben enfrentarse a la autoridad institucional (masculina) empleada para desautorizar su proyecto emancipador. Es asimismo relevante que la escritura feminista de Pardo Bazán, Gimeno y Burgos presenten el cuerpo femenino como un espacio textual utópico en torno al concepto de la "Nueva Mujer" cuyo puntual desarrollo ofrece resistencias socio-económicas y sexuales para dignificar a la población femenina (Bieder 2002a: 3). Estas apreciaciones nos remiten a influyentes estudios de la crítica feminista contemporánea que utilizan el concepto de "escritura femenina" para reivindicar una literatura escrita por mujeres centrada en la representación textual del cuerpo (Cixous 1976) o insisten en el carácter "discursivo" del género entendido como una identidad fluida en continua formación mediante la repetición estilizada de una serie de actos como el lenguaje corporal, el movimiento o el estilo (Butler 2007: 191). El interés de estas lecturas críticas feministas es grande para entender la interpretación de Maryellen Bieder sobre la construcción del cuerpo femenino configurado en torno a la "Nueva Mujer". Incidir en esta dimensión corporal permite detectar en la obra de Pardo Bazán sugestivas reescrituras del cuerpo femenino cuyo puntual desarrollo evidencia el carácter artificioso de las prescripciones normativas impuestas por los discursos de género decimonónicos.

La propuesta teórica de Bieder sobre la obra de Pardo Bazán nos recuerda la compleja–y en ocasiones contradictoria–perspectiva autorial de la escritora con respecto a la tradición masculina que define en su época las convenciones estéticas dominantes[11]. El principal escollo al que se enfrentan Pardo Bazán y otras autoras coetáneas radica no tanto en la valoración del mérito estético de sus obras cuanto en el vocabulario crítico empleado por sus contemporáneos para evaluar esta producción literaria. Bieder recuerda que en este contexto atribuir "masculinidad" o "feminidad" es una maniobra crítica cuya aplicación prestigia y consagra o excluye y trivializa la reputación de las obras literarias producidas

[9] Para un análisis de la obra crítica y la producción periodística de Concepción Gimeno que resalta afinidades y divergencias con similares empeños intelectuales impulsados por Pardo Bazán, véanse (Bieder 1992b: 209-225; Bieder 1993a: 219-229; Bieder 2015: 168-169).

[10] Para una solvente interpretación de la obra de Carmen de Burgos que toma como referencia la producción literaria de Pardo Bazán, véanse (Bieder 1996: 73-89; Bieder 2001: 241-259; Bieder 2017a: 27-42).

[11] "Pardo Bazán is one of the few women writing at the end of the century who tries to collapse the gendered boundaries of writing and reading, although many contradictions remain within her own critical practice" (Bieder 1995: 116).

por mujeres. Estas observaciones son relevantes porque conectan su interpretación sobre Pardo Bazán con el interés que la crítica feminista contemporánea atribuye al fenómeno lingüístico en la medida en que "el lenguaje no sólo registra, conserva y transmite, aunque ocasionalmente cumpla esa función. El lenguaje también modifica el material sobre el que registra, conserva y transmite" (Butler 2009: 295)[12]. Consignar la importancia de las palabras en la consolidación del discurso social es muy relevante para entender las estrategias críticas utilizadas en la banalización de los méritos estéticos de la literatura escrita por mujeres. Influyentes estudios de Bieder escritos durante la década de 1990 analizan la compleja relación de Emilia Pardo Bazán con otras escritoras coetáneas prestando atención especial al tratamiento lingüístico en su escritura del concepto referido a las "literatas" (Bieder 1992a: 1203-1212; Bieder 1993b: 19-33; Bieder 1995: 98-119; Bieder 1998c: 92-99). En las evaluaciones de la escritora gallega sobre la literatura escrita por mujeres se percibe una maniobra crítica que diferencia sus interpretaciones de las practicadas por la crítica masculina aunque asuma implícitamente las categorías de género mantenidas durante la Restauración. Maryellen Bieder explica la posición de Emilia Pardo Bazán en los siguientes términos:

> En vez de poner de relieve la distancia que separa a la literata del hombre de letras, como hacen los escritores del sexo masculino, Pardo Bazán marca en sus obras la distancia que la separa a ella de las literatas. Efectivamente, entonces, adopta la postura masculina –la del yo– en oposición al Otro, en este caso las mujeres, pero sin fundarse, como lo hacen ellos, en el criterio del sexo. Lo que interesa señalar aquí es que la proyección verbal de sí como escritora se construye sobre la oposición entre ella y otras mujeres coetáneas, mujeres que también buscan abrirse un espacio en el mundo de las letras. La maniobra que utiliza Pardo Bazán con frecuencia al hablar de otras mujeres es doble: por una parte pone de manifiesto el control que ella ejerce sobre el discurso crítico dominante; y por otra llama la atención al hecho de estar escribiendo desde su posición de mujer. De esta manera introduce no sólo el sexo (criterio biológico) en el discurso crítico, al igual que los hombres, sino también, de nuevo como ellos, el género socio-sexual (criterio cultural). Es aquí donde ella traza una distinción fundamental que la lleva a rechazar la fusión de las dos categorías de sexo y género […] La postura de Pardo Bazán representa, por consiguiente, tanto una ruptura con el discurso crítico dominante–siendo mujer y no hombre la que evalúa la obra de otra mujer–como una apropiación de este mismo discurso (énfasis de la autora) (Bieder 1998c: 92-93).

Nótese que en esta maniobra crítica de Emilia Pardo Bazán apuntada por Maryellen Bieder se resalta el interés de la autora por desmarcarse del léxico devaluador utilizado contra la literatura escrita por mujeres. Existen numerosos precedentes en las letras hispánicas modernas de este prejuicio sexista. Si en el XVII se emplea despectivamente el término "culta latinaparla"[13], durante el XVIII la expresión peyorativa hostil al talento

[12] Para un preciso análisis feminista sobre la importancia del lenguaje en la configuración de jerarquías que permiten trazar límites discriminadores, véanse (Butler 2009: 282-303; Sontag 1969: 15-16).

[13] Para una solvente interpretación sobre el trasfondo patriarcal contra la producción intelectual femenina apreciable en los Siglos de Oro, véase (Cacho 199: 177-214).

femenino será "mujer bachillera o pedante"[14]. En el XIX conceptos como "marisabidilla" y, en el contexto específico de Pardo Bazán, "literata" nos remiten a un vocabulario crítico que tiende a infravalorar el mérito artístico de las obras producidas por las mujeres autoras. El interés del análisis de Maryellen Bieder sobre la obra crítica de Pardo Bazán radica en la aplicación de candentes inquietudes mostradas por la filosofía feminista contemporánea más solvente. La clásica interpretación de Simone de Beauvoir (1908-1986) en *El segundo sexo* (1949) contra el prejuicio patriarcal que otorga al género masculino la capacidad de trascendencia en detrimento de la posición subordinada, inmanente, impuesta sobre el género femenino[15], puede rastrearse en la lectura de la obra crítica de Pardo Bazán efectuada por Bieder. La escritora afirma su libertad como sujeto –es decir, su capacidad de trascendencia– disociándose de la inmanencia que había relegado al género femenino a la otredad subalterna[16]. Esto explicaría su escaso interés por asociarse con las escritoras españolas inscritas en la categoría de "literatas". Bieder recuerda que Pardo Bazán reivindica, en cambio, la obra literaria de autoras como Fernán Caballero (1796-1877), Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873) o Concepción Arenal (1820-1893) cuyo registro estético responde a las expectativas artísticas de las convenciones culturales (masculinas) dominantes en el XIX: "he aquí la clave de lo que separa a Emilia Pardo Bazán de otras escritoras: su individualidad confidente frente a la dependencia de las literatas coetáneas en los valores e ideas convencionales de su sexo y clase" (Bieder 1992a: 1212).

El marcado individualismo artístico de Pardo Bazán, no muy proclive a cultivar las "solidaridades" (sororidades) femeninas practicadas por las escritoras españolas decimonónicas, de manera especial, durante los decenios de 1830-1850 por Carolina Coronado (1820-1911)[17], no impide, sin embargo, que la autora adopte con entusiasmo la causa del feminismo. Su extensa producción ensayística, por ejemplo, se centra en tres asuntos esenciales: la situación de la mujer española, polémicas culturales en torno a la identidad nacional y reflexiones sobre el impacto de la modernidad en la creación artística (Bieder 1998d: 29). Su prestigio literario fue esencial para introducir un debate feminista en las letras españolas que permite visualizar con efectividad las demandas emancipadoras postuladas por el feminismo liberal decimonónico: "no era la única mujer que intentó integrar el feminismo con la feminidad convencional del "ángel del hogar", pero una vez más fue ella la que imaginó más posibilidades para combinar los discursos conflictivos y sacar provecho de la disonancia resultante" (Bieder: 1998a: 75-76). Pardo Bazán critica con energía en sus ensayos los problemas socio-económicos que impiden

[14] Para un análisis sobre la construcción del prejuicio sexista contra el talento femenino durante la Ilustración española, véase (Bolufer Peruga 2007: 113-142).

[15] Para un reivindicación contemporánea de las categorías filosóficas feministas utilizadas por Beauvoir, véanse (Amorós 2005; Moi 1999).

[16] Este empeño de Pardo Bazán por no ser literata se describe en los siguientes términos: "The distinction is clear in a gender-inflected such as Spanish: she passes from being labelled *literata* to being an *escritora* ("woman writer"), and finally to being recognized as an *escritor*" (énfasis de la autora) (Bieder 1998d: 49-50).

[17] Para una interpretación clásica sobre el grupo de la "hermandad lírica" que impulsa las solidaridades femeninas durante 1835-1850, véase Kirkpatrick (1989). La relación entre Pardo Bazán y Carolina Coronado analizada por Bieder presenta especial interés: "cuando se trata de mujeres vívas, como es el caso de Carolina Coronado, la decana de las mujeres literarias, Pardo Bazán tiene poco que decir" (Bieder 1998c: 93).

la plena emancipación de las mujeres españolas (Bieder 1998d: 37). Su interés por la pedagogía moderna como instrumento liberador que estimule la movilidad social y, en el caso de las mujeres, el acceso al mercado laboral, o el convencimiento de que el triunfo del liberalismo decimonónico es indisociable de la plena incorporación de la mujer española a ese proyecto modernizador, constituyen algunas de las inquietudes formuladas por Pardo Bazán en su extensa producción ensayística (Bieder 2016: 35-54). Todo este bagaje intelectual justifica cuestionar "lo falso que es el tópico de una Pardo Bazán buena cristiana, señora católica aferrada a los valores de su clase, que no podía idear otras posibilidades para sus heroínas que las del matrimonio o el convento. La autora –tal vez por ser buena católica– poseía una comprensión flexible, capaz de reconocer un catolicismo sincero aunque poco ortodoxo, donde otros sólo veían escándalo y pecado" (Bieder 2002b: 11).

Recientes análisis de Maryellen Bieder sobre la relación de Pardo Bazán con escritoras coetáneas han permitido explorar una significativa complicidad intelectual no suficientemente estudiada por el hispanismo. Algunas autoras de la época como Sofía Casanova (1861-1958)[18] o Blanca de los Ríos (1865-1956)[19] forjaron una sólida amistad con Pardo Bazán (Bieder 1998a: 109-110). Es particularmente novedosa la documentación aportada por Maryellen Bieder sobre la relación epistolar mantenida durante los años de 1889-1898 con la hispanista británica, Gabriela Cunninghame Graham (1861-1906). Se trata de un intercambio productivo para ambas autoras en el que se puede observar la intensificación del compromiso feminista de Pardo Bazán e incluso sus relaciones con la Liga sufragista británica. Bieder destaca las afinidades entre ambas escritoras –formación autodidacta común, interés por un catolicismo liberal inscrito en la modernidad– cuyos intercambios epistolares configuran una productiva red discursiva de sociabilidad[20] donde se comentan, entre otros temas, la relación de España con las tendencias estéticas modernas o candentes cuestiones de género (Bieder 2012a: 725-749; Bieder 2012b: 29-64).

Maryellen Bieder siempre mantuvo una permanente curiosidad intelectual hacia las nuevas líneas de investigación multidisciplinares que permiten expandir los intereses académicos del hispanismo tradicional. Varios de sus estudios recientes aplican la influyente propuesta de Lou Charnon-Deutsch referida al análisis de la representación del género sexual en la cultura visual decimonónica (Charnon-Deutsch 2000: 127-173; Charnon-Deutsch 2008: 45-82)[21]. Bieder indica la importancia de este proyecto en la medida en que refleja la conversión de la imagen pública de las escritoras en una mercancía condicionada por las exigencias de la cultura masiva (Bieder 2005: 302). El caso de las caricaturas publicadas en la prensa periódica sobre Pardo Bazán es objeto de un

[18] Para un estudio reciente sobre la importancia de la escritora gallega Sofía Casanova en las letras españolas finiseculares, véase (Hooper 2008: 1-22).

[19] Para un análisis contemporáneo sobre la contribución intelectual apreciable en la obra crítica de Blanca de los Ríos, véase (González López 1999).

[20] Para una propuesta de investigación reciente en torno al concepto de "redes literarias" para estudiar las las relaciones epistolares entre escritoras decimonónicas, véase (Fernández 2015).

21 Para una solvente muestra interdiciplinar centrada en la representación de Pardo Bazán el cultura visual decimonónica, véanse (González Herrán 2008; González Herrán, Patiño Eirín y Penas Varela 2009).

análisis minucioso. No es gratuito registrar en la ejecución de la imágenes grotescas sobre la autora ciertas "ansiedades de género" causadas por el creciente protagonismo intelectual de una escritora que se convierte en una solvente fuente de conocimiento (Bieder 2005: 312)[22]. En el caso de las caricaturas publicadas entre 1885-1900 por *Madrid Cómico, periódico festivo ilustrado* (1880-1923)[23], Bieder observa que el aumento del prestigio de la autora se corresponde curiosamente con la proliferación de imágenes deformadas o paródicas producidas contra su talento: "si su fama se debe a la calidad superior de sus textos e interpretaciones que produjeron, las caricaturas disminuyen el valor de esta producción cultural a la vez que la celebran" (Bieder 2009a: 222). Otros estudios de Bieder centrados en un período cronológico más amplio, los años de 1885-1921, recuerdan que estas caricaturas se publican en las secciones de la prensa tituladas "Siluetas literarias", "Nuestros grandes prestigios" o "Galerías cómicas". Combinando el solvente estudio documental en los archivos y aplicando las solventes aproximaciones de Pierre Bourdieu (1930-2002) sobre el "capital simbólico", la fama y la distinción (Bourdieu 1979, 1993, 2003), Bieder define estas representaciones como "estudios de cultura visual" en los que se plasma una significativa dialéctica entre conocimiento y reconocimiento: "las numerosas caricaturas de la autora comunican tanto la admiración como la ansiedad e irritación que su visibilidad y fecundidad generaron en círculos literarios así como en lectores y espectadores" (Bieder 2009b: 194).

Los estudios realizados sobre la producción literaria de Emilia Pardo Bazán por Maryellen Bieder son esenciales en el hispanismo no sólo por señalar la compleja articulación de un discurso moderno sino por establecer líneas de investigación productivas para entender en sus justos términos la singular contribución de la escritora al feminismo español moderno y, en un sentido más amplio, las tendencias artísticas adscritas a la modernidad literaria. El uso riguroso de un análisis textual que combina la aplicación de la narratología, la sociología y la crítica feminista, un vocabulario crítico muy sugestivo para interpretar las complejas negociaciones textuales visibles en su escritura, el sólido conocimiento de la bibliografía contemporánea escrita sobre Pardo Bazán y un detallado estudio en los archivos de las fuentes primarias relativas a la escritora configuran, en definitiva, una influyente interpretación sobre Emilia Pardo Bazán que permite entender el alcance de su contribución distinguida a las letras españolas modernas.

[22] Para un análisis reciente sobre la proyección intelectual en señeras instituciones culturales españolas de su época, véase (Ezama Gil 2018: 37-45).

[23] Para un reciente análisis sobre la importancia de la revista *Madrid Cómico*, véase (Versteeg 2011).

BIBLIOGRAFÍA

Amorós, Celia (2005): L*a gran diferencia y sus pequeñas consecuencias para la lucha de las mujeres,* Madrid, Cátedra.

Beauvoir, Simone (2017): *El segundo sexo* (1949), Alicia Martorell, trad. 2 vols., Madrid, Cátedra.

Bieder, Maryellen W. (1976): "Capitulation: Marriage, Not Freedom. A Study of Emilia Pardo Bazán's *Memorias de un solterón* and Galdós' *Tristana*", *Symposium,* núm. 30.2, pp. 93-109.

____(1986): "La comunicación narrativa en *El amigo Manso*, de Benito Pérez Galdós", *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Istmo, pp. 243-253.

____(1987a): "The Female Voice: Gender and Genre in *La madre naturaleza*", *Anales Galdosianos,* núm, 22, 1987, pp. 103-116.

____(1987b): "La narración como arte visual: focalización en "Rosarito", John P. Gabriele, ed., *Genio y virtuosismo de Valle-Inclán*, Madrid, Orígenes, pp. 89-100.

____(1989a): "En-gendering Strategies of Authority. Emilia Pardo Bazán and the Novel", Hernán Vidal, ed, *Cultural and Historical Grounding for Hispanic and Luso-Brazilian Feminist Literary Criticism*, Minneapolis, Institute for the Study of Ideologies and Literature, pp. 473-495.

____(1989b): El teatro de Benito Pérez Galdós y Emilia Pardo Bazán. Estructura y visión dramática en *Mariucha* y *Cuesta abajo*." Sebastian Neumeister, ed., *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, núm. 2, Frankfurt am Main, Vervuert, pp. 17-29.

____(1990): "Between Genre and Gender: Emilia Pardo Bazán and *Los pazos de Ulloa*." Noël Valis y Carol Maier, eds., *In the Feminine Mode. Essays on Hispanic Women Writers,* Londres, Associated University Presses, pp. 131-145.

____(1992a): "Emilia Pardo Bazán y las literatas: las escritoras españolas del XIX y su literatura", Antonio Vilanova, Josep María Bricall y Elías L. Rivers, eds., *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, núm. 2, Barcelona, PPU, pp. 1203-1212.

____(1992b): "*El escalpelo anatómico en mano femenina*: The Realist Novel and the Woman Writer", *Letras Peninsulares,* núm. 5.2, pp. 209-225.

____(1993a): "Concepción Gimeno de Flaquer", Linda Gould Levine, Ellen Engelson Marson y Gloria Feiman Waldman, eds, Spanish Women Writers. A Bio-Bibliographical Source Book, Westport, Greenwood Press, pp. 219-229).

____(1993b): Emilia Pardo Bazán and Literary Women. Women Reading Women's Writing in Late 19th-Century Spain", *Revista Hispánica Moderna,* núm. 46.1, 1993, pp. 19-33.

____(1993c): "Plotting Gender/Replotting the Reader. Strategies of Subversion in Stories by Emilia Pardo Bazán", *Indiana Journal of Hispanic Literatures.*, núm. 2.1, pp. 137-157.

____(1994): "Women Transfixed: Plotting the Fe/male Gaze in *Rosarito*", Carol Maier y Roberta L. Salper, eds, *Ramón María del Valle-Inclán. Questions of Gender*, Lewisburg, Bucknell University Press, pp. 154-176.

____(1995): "Gender and Language: the Womanly Woman and Manly Writing", Lou Charnon-Deutsch y Jo Labanyi, eds., *Culture and Gender in Nineteenth-Century* Spain, Oxford, Clarendon, pp. 98-119.

____(1996): "Self-Reflexive Fiction and the Discourses of Gender in Carmen de Burgos", Susan L. Fischer, ed., *Self-Conscious Art: A Tribute to John W. Kronik*, Lewisburg: Bucknell University Press, pp. 73-89.

____(1998a): "Emilia Pardo Bazán y la emergencia del discurso feminista", Iris Zavala, ed. *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, vol. 5, Barcelona: Anthropos, pp. 75-110.

____(1998b): "Intertextualizing Genre: Ambiguity as Narrative Strategy in Emilia Pardo Bazán", Jeanne P. Brownlow y John W. Kronik, eds. *Intertextual Pursuits. Literary Mediations in Modern Spanish Narrative,* Lewisburg, Bucknell University Press, pp. 57-75.

____(1998c): "Sexo y lenguaje en Emilia Pardo Bazán: la deconstrucción de la diferencia", Derek Flitter, ed., *Actas del XII Congreso Internacional de Hispanistas,* vol. 4, Birmingham, University of Birmigham Pres, pp. 92-99.

--(1998d): "Women, Literature, and Society: The Essays of Emilia Pardo Bazán", Kathleen M. Glenn y Mercedes Mazquiarán de Rodríguez, eds., *Spanish Women Writers and the Essay. Gender, Politics, and the Self*, Columbia, University of Missouri Press, pp. 25-54.

____(2001): "Carmen de Burgos: Modern Spanish Woman", Lisa Vollendorf, ed., *Recovering Spain's Feminist Tradition,* Nueva York, Modern Language Association of America, pp. 241-259.

____(2002a): "Contesting the Body: Gender, Language, and Sexuality at the Turn of the Century", Ofelia Ferrán y Kathleen M. Glenn, eds., *Women's Narrative and Film in Twentieth-Century Spain: A World of Difference(s)*, Nueva York: Routledge, pp. 3-18.

____(2002b): "Divina y perversa: la mujer decadente en *Dulce dueño*, de Emilia Pardo Bazán", Carme Riera, Meri Torras e Isabel Clúa, eds., *Perversas y divinas. La representación de la mujer en las literaturas hispánicas: el fin de siglo y/o el fin del milenio actual*, vol. 1, Puzol, Ediciones eCultura, pp. 7-19.

____(2005)" "Picturing the Author: The Private Woman Meets the Public Gaze." *Revista de Estudios Hispánicos,* núm. 39, pp. 301-329.

____(2009a): "Imágenes visuales de Emilia Pardo Bazán en la prensa periódica", Claudio Rodríguez Fer et al, eds, *Literatura hispánica y prensa periódica (1875-1931)*, Santiago de Compostela: Universidade, pp 221-235.

____(2009b): "Representaciones visuales en la vida y obras finiseculares de Emilia Pardo Bazán", José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín y Ermitas Penas Varela, eds, *La literatura de Emilia Pardo Bazá*n. [A Coruña]: Real Academia Gallega, pp. 193-206.

____(2010): "Negotiating Modernity in Multicultural Spain: Emilia Pardo Bazán's *Una Cristiana* and *La prueba*", *Siglo Diecinueve,* núm. 16, pp. 137-169.

____(2012a)" "Emilia Pardo Bazán and Gabriela Cunninghame Graham: A Literary and Personal Friendship", *Bulletin of Spanish Studies,* núm. 89.5, pp. 725-749.

____(2012b): "Emilia Pardo Bazán: veintiuna cartas a Gabriela Cunninghame Graham", *Siglo Diecinueve,* núm.18, pp. 29-64.

____(2015). "*Eminencias hembras*: Emilia Pardo Bazán y las redes literarias, sociales e intelectuales de las mujeres de letras", Pura Fernández, ed., *No hay nación para este sexo. La Re(d)pública transatlántica de las Letras: escritoras españolas y latinoamericanas (1824-1936),* Madrid, Iberoamericana, pp. 167-190.

____(2016): "The Challenge of Reading Emilia Pardo Bazán's *Insolación* in the Twenty-First Century", *ALEC,* núm. 41.4, pp. 35-54.

____(2017a): "The Carmen de Burgos Enigma: Marriage, Separation and Public Activism", Anja Louis y Michelle M. Sharp, eds., *Multiple Modernities. Carmen de Burgos, Author and Activist*, Nueva York, Routledge, pp. 27-42.

____(2017b): "Pardo Bazán: Family, Feminism, and Frienships." Margot Versteeg y Susan Walter, eds., *Approaches to Teaching the Writings of Emilia Pardo Bazán*, Nueva York: Modern Language Association, pp. 31-41.

____(2017c): "Racial Identity, Social Critique, and Class Dynamics in Pardo Bazán's *Una Cristiana-La prueba* and *El becerro de metal*", Jennifer Smith y Lisa Nalbone, eds., *Intersections of Race, Class, Gender and Nation in Fin-de-siècle Spanish Literature and Culture*, Nueva York, Routledge, pp. 91-107.

Bolufer Peruga, Mónica (2007): "Mujeres de letras. Escritoras y lectoras del siglo XVIII". Rosa María Ballesteros García y Carlota Escudero Gallegos, eds, *Feminismos en las dos orillas,* Málaga, Universidad, pp. 113-142.

Booth, Wayne C. (1961): *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press.

____(1974): *A Rhetoric of Irony*, Chicago, University of Chicago Press.

Bourdieu, Pierre (1979): *La distinction. Critique sociale du jugement*, París, Éditions de Minuit.

____(1993): *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*, Richard Nice, trad, Randal Johnson, ed, Nueva York, Columbia University Press.

____(2003): *Un arte medio: ensayos sobre los usos sociales de la fotografía*, Tununa Mercado, trad, Barcelona, Gustavo Gili.

Butler, Judith (2007): *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990), Nueva York, Routledge.

____(2009): "Primo Levi for the Present", Mikel Bal y Hent de Vries, eds, *Cultural Memory in the Present*, Stanford, Stanford University Press, pp. 282-303.

Cacho, Teresa (1993): "Los moldes de Pygmalión (sobre los tratados de educación femenina en el Siglo de Oro)", Iris Zavala, ed., *La mujer en la literatura española* Barcelona, Anthropos, pp. 177-214.

Charnon-Deutsch, Lou (1994): *Narratives of Desire: Nineteenth-Century Spanish Fiction by Women*, University Park, Pennsylvania State University Press.

____(2000): *Fictions of the Feminine in the Nineteenth-Century Spanish Press*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2000.

____(2008): *Hold that Pose: Visual Culture in Late Nineteenth-Century Spanish Periodical*, University Park, The Pennsylvania State University Press.

Cixous, Hélène (1976): "The Laugh of the Medusa", Keith Cohen y Paula Cohen, trads, *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, núm. 1.4, pp. 875-893.

Clémessy, Nelly (1973): *Emilia Pardo Bazán romancière: la critique, la théorie, la pratique*, París, Centre de Recherches Hispaniques.

Culler, Jonathan (2011): "The Closeness of Close Reading", *ADFL,* pp. 8-13.

Dijkstra, Bram (1986): Idols *of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. Oxford, Oxford University Press.

Ezama Gil, Ángeles (2018): *Las musas suben a la tribuna. Visibilidad y autoridad de las mujeres en el Ateneo de Madrid (1882-1939)*, Logroño, Genueve.

Felski, Rita (1995): *The Gender of Modernity,* Cambridge, Harvard University Press.

Gilbert, Sandra M. y Gubar, Susan (1979): *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth Century Imagination*, New Haven, Yale University Press.

____(1988-1994): *No Man's Land. The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century,* 3 vols, New Haven: Yale University Press.

González Herrán, José Manuel, ed. (2008): *Emilia Pardo Bazán y las artes del espectáculo*, A Coruña, Fundación Caixagalicia.

González Herrán, José Manuel, Patiño Eirín, Cristina y Penas Varela, Ermitas, eds. (2009): *La literatura de Emilia Pardo Bazán*, A Coruña, Real Academia Gallega.

González López, María Antonieta (1999): *Aproximación a la obra literaria y periodística de Blanca de los Ríos,* Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED).

Hemingway, Maurice (1983): *Emilia Pardo Bazán: the Making of a Novelist,* Cambridge, Cambridge University Press.

Hobsbawm, Eric (1987): *The Age of Empire, 1875-1914*. Nueva York, Vintage.

Hooper, Kirsty (2008): *A Stranger in my Own Land. Sofía Casanova, a Spanish Writer in the European Fin de Siècle*, Nashville, Vanderbilt University Press.

Huyssen, Andreas (1986): *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington, Indiana University Press.

Iser, Wolfang (1974): *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett,* Baltimore, The Johns Hopkins University Press.

Jameson, Fredric (1981): *The Political Unconscious. Narrative as Socially Symbolic Act*. Ithaca, Cornell University Press.

Kirkpatrick, Susan (1989): *"Las románticas". Women Writers and Subjectivity in Spain, 1835-1850*, Berkeley: Univesity of California Press.

____(2003): *Mujer, modernismo y vanguardia en España, 1898-1931*, Jacqueline Cruz, trad, Madrid, Cátedra.

Kronik, John (1966): "Emilia Pardo Bazan and the Phenomenon of French Decadentism." *PMLA,* núm. 81.5, pp. 418-27.

____(1989): "Entre la ética y la estética: Pardo Bazán ante el decadentismo francés". Marina Mayoral, ed. *Estudios sobre "Los pazos de Ulloa",* Madrid, Cátedra, pp. 162-173.

Labanyi, Jo (2000): *Gender and Modernization in the Spanish Realist Novel*, Oxford, Oxford University Press.

Latorre, Yolanda (2002): *Musas trágicas: Pardo Bazán y las artes*. Lleida, Universitat.

Moi, Toril (2006): *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism*, Oxford, Oxford University Press.

____(1999): *What is A Woman? and Other Essays*. Oxford, Oxford University Press.

Pardo Bazán, Emilia (1892): "*Tristana*", *Nuevo Teatro Crítico*, año 2, núm. 17, pp. 77-90.

Patiño Eirín, Cristina (1998): *Poética de la novela en la obra crítica de Pardo Bazán*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións de Universidade de Santiago de Compostela.

Pereira-Muro, Carmen (2013): *Género, nación y literatura: Emilia Pardo Bazán en la literatura gallega y española*, West Lafayette, Purdue University Press.

Prince, Gerald (1982): *Narratology. The form and Function of Narrative*. Berlín: Mouton Publishers.

Rouselle, Elizabeth Smith y Drexler-Dreis, Joseph (2012): "Lina soy yo: mysticism as subversion and identity for the modern woman writer in Emilia Pardo Bazan's *Dulce Dueño*", *Hispanófila,* núm 166., pp. 57-75.

Showalter, Elaine (1993): *Daughters of Decadence. Women Writers of the Fin-de-Siècle*. New Brunswick, Rutgers University Press.

Sontag, Susan (1969): *Contra la interpretación* (1967), Javier González-Pueyo, trad. Barcelona, Seix Barral.

Sotelo Vázquez, Marisa, ed. (2006): *Un poco de crítica: artículos en el "ABC" de Madrid (1918-1921)*, San Vicente del Raspeig, Publicaciones de la Universidad de Alicante.

Tolliver, Joyce (1998*): Cigar Smoke and Violet Water: Gendered Discourses in the Stories of Emilia Pardo Bazán*, Lewisburg, Bucknell University Press.

Tsuchiya, Akiko (2011): *Marginal Subjects. Gender and Deviance in Fin-de-Siècle Culture*, Toronto, University of Toronto Press.

Valis, Noël (2002): *The Culture of Cursilería. Bad Taste, Kitsch, and Class in Modern Spain*. Durham, Duke University Press.

____(2005): *Reading the Nineteenth-Century Spanish Novel. Selected Essays*. Newark, Juan de la Cuesta.

Versteeg, Margot (2011): *Jornaleros de la pluma. La re(definición) del papel del escritor-periodista en Madrid Cómico*, Madrid, Iberoamericana.

____(2019): *Propuestas para (re)construir una nación. El teatro de Emilia Pardo Bazán*, West Lafayette, Purdue University Press.

Walter, Susan (2010): *From the Outside Looking in: Narrative Frames and Narrative Spaces in the Short Stories of Emilia Pardo Bazán*, Newark, Juan de la Cuesta.

IV.
RECENSIÓNS

La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán
Núm. 14, 113 - 115
© 2019. Casa-Museo Emilia Pardo Bazán

* EMILIA PARDO BAZÁN, *LA TRIBUNA*, EDICIÓN BILINGÜE TRADUCIDA AL INGLÉS POR GRAHAM WHITTAKER, LIVERPOOL, UNIVERSITY PRESS, 2017, 436 PP.

La obra que paso a reseñar corresponde a la traducción en lengua inglesa realizada por el autor Graham Whittaker de la conocida novela de doña Emilia Pardo Bazán (epb en adelante) titulada: *La Tribuna*. Esta traducción fue publicada en su primera edición en el año 2017 y se trata de una edición bilingüe (español-inglés) con una introducción y notas del mismo autor. Lo que hace que esta edición sea digna de reseñar corresponde, precisamente, a esa primera parte introductoria del libro elaborada, de acuerdo con el propio autor, con el objetivo de ayudar a los estudiantes a descubrir la novela, su autora y el contexto en el cual la obra fue producida.

La introducción, de alrededor de sesenta páginas, está dividida en nueve sub-apartados en los que el traductor realiza un recorrido por la vida y obra de la autora objeto de estudio. En los primeros apartados (1 y 2) explica el motivo por el cual decidió que sería EPB la escritora elegida por ser la más controvertida, prolífica e influyente escritora española del siglo XIX (p. 3, la traducción es mía). Explica también el motivo por el cual decidió abordar la traducción de esta novela y cómo lo hizo. No sólo se centra en hechos destacados de su vida, sino que también profundiza en sus ideales, en su pensamiento, en su estética y en su poética filosófica de la vida. Conceptos cómo la revolución, el republicanismo, el Realismo, el Naturalismo y otros "ismos" están incluidos en esta valiosa introducción que sienta las bases mínimas necesarias para contextualizar la obra y dar paso a la comprensión de la segunda parte de esta edición que es la novela en sí misma con su traducción en la página contigua.

Pero antes de dar paso a la traducción de la novela y siguiendo con la introducción, conviene indicar que el autor dedica un apartado al feminismo (3), pero conectándolo de una forma inteligente con la trama de la obra en cuestión, lo cual ofrece pistas muy interesantes para que el lector pueda comprender mejor el sentido de la misma. En el apartado (4) incluye interesante información sobre el contexto político y social del momento para situar la España del siglo XIX en su época y, en el siguiente (5) concentra su atención en facilitar información sobre el contexto y las corrientes literarias de la época. Así, Whittaker alude al Costumbrismo, al Realismo y al Naturalismo entre otros -ismos del momento incluyendo una batería de notas a pie de página justificando todos y cada uno de sus argumentos con citas a ésta y otras obras de la autora, así como de sus contemporáneos si lo considera oportuno.

En el apartado (6) se detiene en realizar un breve recorrido por la extensa obra de EPB que duró más de cuarenta años. En todos esos años, publicó obras escritas en numerosos

estilos y pasando por diferentes géneros como: la poesía, la novela, obras teatrales, cientos de relatos breves, libros de viajes, de cocina, de vidas de santos, ensayos literarios, críticas sociales, artículos en revistas y columnas semanales en periódicos de su época en los que escribía tanto de moda, como de submarinos o cualquier tópico de actualidad del día. También se embarcó en la publicación de libros para mujeres e incluso llegó a abordar temas relacionados con la Física para hacerla más amena y cercana al pueblo. Sin embargo, tal y como indica Whittaker, a pesar de ser tan prolífica, Emilia Pardo Bazán y su obra son poco conocidas más allá de la Península Ibérica (p. 36). Ya sólo por este motivo merece la pena la difusión de esta traducción.

El apartado (7) de la introducción está dedicado íntegramente a la novela: *La Tribuna* y comienza por el argumento de la misma para, un poco más adelante, apuntar la existencia de cierto paralelismo al abordar el tema del Naturalismo desde dos perspectivas diferentes. Por una parte, el punto de vista creativo con la citada novela en cuestión y, por otra, desde el punto de vista intelectual al publicar por esas mismas fechas en el periódico: *La Época* el controvertido y criticado estudio titulado: *La cuestión palpitante*.

En la página 40, Whittaker nos ofrece algunos datos muy interesantes apuntando que *La Tribuna* es una novela que trata sobre una mujer y fue escrita por una mujer. Añade también que se observan ciertas similitudes entre estas dos mujeres a pesar de la diferencia económica y social existente entre la autora de la obra (la condesa de Pardo Bazán) y la protagonista de la novela (Amparo la cigarrera). De acuerdo con una cita a Varela Jácome (1991), el traductor considera *La Tribuna*, la primera obra española de protagonismo obrero y con mujeres trabajadoras. Y también es considerada la primera novela de EPB en la que se plantea claramente la influencia del entorno físico en el comportamiento del individuo.

Puesto que la cuestión del uso de la lengua no es un tema menor, nuestro traductor dedica también un apartado al lenguaje (8) para explicar la complejidad existente a la hora de abordar una traducción de este calibre y plantea también ciertos detalles que ayudarán al lector a comprender mejor la novela desde el punto de vista lingüístico. Puesto que La Tribuna se localiza en la ciudad de Marineda (La Coruña), ya en el prólogo la propia autora indica que los personajes hablan y se expresan tal y como se hace por esas tierras. Así, muestra algunos elementos lingüísticos a tener en cuenta como por ejemplo la posición del pronombre objeto al final del verbo (estremecióse), o el uso de rasgos fonéticos, léxicos y sintácticos que caracterizan el modo de expresarse de sus personajes. Incluye y explica el uso también de coloquialismos (salú, verdá), el empleo de la gheada, la confusión de pares verbales (enseñar-aprender), algunos galleguismos (dengue, rapaz), etc.

Por último, en la introducción se añade un apartado relacionado con aspectos derivados de la traducción (9) y los posibles inconvenientes que se pueden encontrar a la hora de enfrentarse a ella. Citando a Zhongde (1991) explica, con acierto, que no resulta una tarea

fácil puesto que tanto el contenido como el estilo ya existen en la obra inicial y mantener ambos al traducirlos en una lengua totalmente diferente a la inicial es complicado (p. 55). *La Tribuna* es una obra de lectura difícil y por lo tanto también lo es su traducción. El léxico es amplísimo y los localismos empleados que, por una parte, constituyen uno de los puntos fuertes de la obra, a la vez dificultan el proceso de la traducción que, en mi opinión, Whittaker ha sabido resolver inteligentemente buscando expresiones similares en la lengua meta y evitando traducciones literales que hubieran ensombrecido su ya ardua tarea encomendada. Esta tarea se hace todavía más complicada al constatar que doña Emilia se empeñaba en dotar a las palabras de sensaciones sensoriales: acústicas y visuales (p. 59) complicando una vez más el proceso de traducción. En cualquier caso, cuando la ocasión lo requiere, siempre hemos encontrado en esta traducción una nota aclaratoria para resolver el asunto o duda en cuestión.

Una sucinta bibliografía y algunas fotografías ilustrativas ofrecidas por G. Whittaker en la página 61 y otras separan esta primera parte introductoria de la segunda parte de este libro que incluye la edición bilingüe de la novela pardobazaniana.

La traducción bilingüe resulta muy interesante porque incluye el texto español y a continuación en la página opuesta el texto traducido en lengua inglesa con lo cual es fácil comprobar, en caso de necesidad, tanto la traducción de una palabra como el significado de una expresión coloquial o desconocida por el lector en un contexto determinado. Un elemento que, a mi modo de ver, enriquece todavía más esta traducción consiste en que las notas a pie de página del texto en lengua española también han sido elaboradas por el autor de la traducción y como él mismo indica en su introducción, su objetivo no es otro que animar a los estudiantes a leer el texto en la lengua original en el que fue escrito, así como facilitar el significado de las notas a pie de página al poder comprobar la traducción de la novela en la página de al lado (p. 2). Comprobamos por tanto que tanto la autora en su prólogo, como el traductor en su introducción van a la par en un propósito común que: "... puede llamarse docente." (p. 64).

Para terminar esta breve reseña quisiera indicar que esta traducción de Whittaker a la lengua inglesa de: *La Tribuna* nos parece muy oportuna y necesaria porque no sólo rompe las barreras del espacio y del tiempo en cuanto a su difusión por el mundo, pudiendo llegar a cualquier lector en lengua inglesa las maravillas de esta novela y de una escritora como EPB, sino que también contribuye con su introducción, notas a pie de página (que facilitan considerablemente la comprensión del texto) y excelente traducción, a formar parte y ampliar nuestra comunidad pardobazaniana demostrando un conocimiento de la vida y obra de esta insigne escritora española del siglo XIX a quien está dedicada por completo la revista en la que se incluye esta reseña y en la cual os invitamos a participar.

Dra. Pilar Couto-Cantero
Universidade da Coruña

La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán
Núm. 14, 116 - 118
© 2019. Casa-Museo Emilia Pardo Bazán

* SARA MUÑOZ-MURIANA, *ANDANDO SE HACE EL CAMINO: CALLES Y SUBJETIVIDADES MARGINALES EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XIX*, MADRID, IBEROAMERICANA-VERVUERT, 2017, 348 PP.

El título el ensayo *Andando se hace el camino: calles y subjetividades marginales en la España del siglo XIX* que aquí reseñamos nos recuerda aquellos versos de Machado "al andar se hace el camino..". El camino en este ensayo de Sara Muñoz-Muriana, es analizado como herramienta discursiva y propone, como la propia autora indica, "un acercamiento a la calle como espacio de ficciones". Contextualizando su estudio en la producción literaria de la España del siglo XIX, aquí se analizan las subjetividades marginales que recurrentemente aparecen en la ficción de esta época: la prostituta, el mendigo, el cesante, la consumista compulsiva, el ocioso, el inmigrante o el delincuente, entre otro. Este estudio dota a los personajes marginales de actancialidad considerándolos como piezas centrales de "un engranaje moderno". La estructura del ensayo se establece en torno a ejes temáticos que contribuyen a la construcción de espacio discursivo basado en tipologías marginales. Tras un ilustrador y excelentemente argumentado capítulo introductorio sobre la calle como concepto teórico e histórico, el resto de los capítulos se centran en cada uno de los grupos marginales que habita este espacio: la mujer consumista (capítulo 2), el mendigo (capítulo 3), ociosos, cesantes y traperos (capítulo 4), y por último la feminista (capítulo 5).

El espacio urbano lo propone la autora como la cuna de la sensibilidad moderna, un espacio ajeno a la política, pero vigilado, aunque "dominado por la espontaneidad y la transgresión". Al concepto de marginalidad se le otorga una doble connotación. Por una parte, entendido como un concepto discursivo de exclusión social, donde el sujeto se aleja de las prácticas aceptadas y de los códigos sociales. Y por la otra, como un concepto geográfico, donde el sujeto se acaba alejando del centro urbano hacia zonas más heterogéneas. Como decíamos antes en el primer capítulo se analizan las "metaforaciones" espaciales que teorizan sobre la posición y la (des)ubicación del sujeto. Desde el punto de vista antropológico, se parte de grandes referentes en teoría urbanista y teoría cultural, como son Henri Lefebvre, Manuel Delgado o Michel de Certeau. Finaliza este capítulo con un ilustrativo recorrido por las calles del imaginario cultural español de la época, transformado radicalmente por el proceso de modernización iniciado en el siglo XVIII. Tras esta contextualización teórica e histórica, se procede a analizar la producción literaria de la época.

En el capítulo 2 se analiza la problemática relación mujer-calle. Según Habermas, el siglo XIX un periodo definido por la oposición binaria de esferas, pública/masculina y privada/femenina. Por lo tanto cualquier representación de la mujer fuera del espacio

doméstico adquirirá connotaciones negativas. Para explorar la representación de la mujer consumista y/o consumida se analizarán la obra teatral de N. Fernández de Moratín, *La petrimetra (1762), La desheredada* (1881) de Galdós, *La prostituta* (1884) de Eduardo López Bago, y la menos conocida *María Magdalena* (1880). Es esta última obra la única de autoría femenina, pues, aunque firmada con un pseudónimo masculino, "Rafael Luna", Matilde Cherner explora el mundo de la prostitución a través de la experiencia de las mujeres, que recurren a su marginalidad para hacer valer su subjetividad.

El capítulo 3 explora la figura del mendigo y parte de la idea popularizada de la época de que quien no posee casa es más propenso a delinquir. Además de *Misercordia* (1897) de Galdós se analiza aquí un menos conocido folletín, *La bruja de Madrid* (1849-50), de Wenceslao Ayguals de Izco. La autora del ensayo acierta al observar que la producción literaria de la época trata de domesticar a esos sujetos, sin embargo; sus protagonistas rechazan esta imposición y optan por entregarse. Muñoz Muriana analiza esta negativa desde las propuestas de De Certeau, como una forma resistencia al poder.

En el capítulo 4, se estudian tres tipos populares del espacio urbano de la época. En primer lugar, el ocioso empedernido representado en dos obras galdosianas: Juanito y Pablo en *Fortunata y Jacinta* (1887) y Don Lope en *Tristana*. A medio camino entre el ocio y el negocio, se analiza en segundo lugar la figura del cesante, producto de la mala administración política de la época en *Miau* (1888) de Galdós *y* el cuento "El Rey Baltasar" (1897) de Clarín. En último lugar se analiza la figura del trapero, que recorre las calles para reciclar deshechos. en artículos de costumbres de Larra, e un desconocido folletín, *El trapero de Madrid* (1861) de Antonio Altadill, y en *La Horda* (1905) de Blaco Ibáñez.

Es este amplio estudio sobre la tipología urbana y marginal de la época no podía faltar la referencia a la obra de Emilia Pardo Bazán que nos llega en el capítulo 5. Aquí además de *Tristana* de Galdós, se explora la figura de la mujer feminista en *Memorias de un Solterón* (1896). Se vuelve a la idea desarrollada en el capítulo 2 de la mujer en la calle, no como sujeto desinteresado materialemente, sino ideológicamente empoderado. Tristana y Fe exploran el espacio urbano para conquistar derechos exclusivamente reservados a los hombres: la educación, la política o el mundo laboral. Dice la autora, "los caminantes físicos individuales de las heroínas bajo estudio, como las del caminante machadiano que abre nuevos horizontes en la vida, supondrán un avance simbólico hacia la liberación" (p.20).

Un elemento común a todos los personajes representados es su potencialidad para cuestionar los discursos hegemónicos de la época. Este ensayo traza un amplio mapa urbano de la época destacando diferentes seres marginales, aunque la propia autora reconoce que hay muchas otras tipologías callejeras que de manera consciente he han dejado al margen, el paleto, el delincuente callejero, el anarquista o el dandi masculino. En conclusión, se trata este ensayo de un extraordinario paseo por las calles ficcionales del

siglo XIX. Sin embargo, no podemos completar esta reseña sin echar en falta una nueva tipología en esta radiografía urbana relacionada con el ámbito laboral. Nos referimos a la tipología del sujeto industrial como ser marginal, pero que a la vez vuelve a buscar formas de resistencia al poder. Proponemos La figura de la cigarrera, y su protagonista Amparo, en *La Tribuna* (1883) de Emilia Pardo Bazán como punto de partida este análisis.

María Bobadilla Pérez
Universidade da Coruña

© 2019 CASA-MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN.

La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán
Núm. 14, 119 - 125
© 2019. Casa-Museo Emilia Pardo Bazán

* *MODERN SPANISH WOMEN AS AGENTS OF CHANGE. ESSAYS IN HONOR OF MARYELLEN BIEDER*. EDITED BY JENNIFER SMITH, LEWISBURG, PENNSYLVANIA, BUCKNELL UNIVERSITY PRESS, 2019, 236 PP.

Concebido como homenaje a la memoria intelectual y humana de la profesora Maryellen Bieder, este volumen reúne once ensayos que la homenajeada llegó a conocer antes de irse ("She was incredibly sharp and productive until the very end", leemos en "In loving memory", Nota *in exergo*), dispuestos en una estructura que abarca tres grandes ejes rectores. Es precisamente esa vertebración la que organiza de modo transversal e interdependiente los que fueron principales objetivos de reflexión y análisis de la admirada profesora norteamericana. La primera parte, dedicada al activismo de las escritoras españolas modernas; la segunda a Emilia Pardo Bazán en tanto que teórica de la literatura y crítica cultural; y la tercera, centrada en las representaciones de formas de desvío femeninas. Tales aspectos axiales de la hermenéutica literaria se han visto pocas veces encarnados en una sola figura de referencia. De ahí la singularidad del empeño investigador de Maryellen Bieder, de ahí su capacidad orgánica de fecundar trayectorias simultáneas y, ya, *hélas*!, ulteriores a la suya, como con tanta enjundia demuestra este libro meticulosa y sabiamente confeccionado.

Un sello editorial de máximo prestigio, una excelente factura que ya interpela a los lectores desde su misma y selecta cubierta –que tanto hubiera apreciado la más experta conocedora de la iconografía de Pardo Bazán, Maryellen Bieder–, y un tributo desplegado en secuencias perfectamente diseñadas para abordar la cualidad decisiva, como agentes del cambio, de las escritoras que en España imprimieron el giro a la Modernidad: de María Rosa Gálvez y Faustina Sáez de Melgar a Carmen de Burgos y Sofía Tartilán, de Tula a Caterina Albert i Paradís, pero también, encarnadas en la ficción novelesca, de Ana Ozores a Lina Mascareñas. El recorrido es tan amplio y variado como abarcador de autores canónicos y de otras menos conocidas o incluso relegadas, los asedios ricos en sugestiones capaces de reconstruir itinerarios que nos sitúan ante fenómenos que no semejan ya desarticulados ni dispersos o erráticos sino configuradores de una constelación de propuestas que confluyen en un tramo histórico crucial y prevalente.

Debemos a la editora del volumen, Jennifer Smith, una magnífica Introducción de más de una treintena de páginas que presenta, sin dejar de buscar anclajes en nuestro tiempo, el contenido del libro y ofrece ya en síntesis algunos de sus logros más evidentes. Constata Smith, discípula de Bieder, la misoginia interiorizada por las votantes de Trump, del mismo modo que "Pardo Bazán understood something that we contemporary feminist women might sometimes forget: a lot of women are not feminists" (p. 3). La Marcha de las

Mujeres contra el resultado de las penúltimas elecciones presidenciales, que encumbró a Trump, fue la más grande de la historia, casi tres millones de manifestantes así lo acreditan y fue, precisamente gracias a la asertividad feminista de mujeres como Pardo Bazán como se logró aprender a lanzar ese grito de rechazo: "we are indebted to women like Pardo Bazán and many of the other women writers studied here, who were a small minority of defiant women who had to fight these battles with much smaller numbers" (*ibd.*). Este libro también les rinde tributo. Condición individualista es la que abriga Pardo Bazán para su feminismo ("Unlike Anglophone suffragettes of the time, Emilia Pardo Bazán was not part of a large group; she challenged sexism mostly by herself and mainly through her writing" (p. 2). Tal vez debamos preguntarnos si el corolario individualista, al que llegó como final de partida, supuso una decepción, pero también el único refugio ineludible. La unión con otras mujeres, el vínculo que en la lengua de Charlotte Brontë admite forma adverbial –"sisterly"– fue posible, sin embargo, y no tan excepcional como se viene señalando. Y fue Bieder quien asentó la conclusión de una Pardo Bazán encastillada por convicción propia en un individualismo a ultranza.

El primer segmento del libro subraya la actividad feminista de las escritoras seleccionadas otorgándoles ese carácter activo pleno que las define. Es decir, no fueron artistas aisladas en su arte, sino que actuaron ejerciendo sobre la sociedad su rol de feministas. En distintos grados, con variaciones incluso paradójicas, llevaron a efecto sus ideas. Así, en "Gender, Race, and Subalternity int the Antislavery Plays of María Rosa Gálvez and Faustina Sáez de Melgar", Akiko Tsuchiya estudia las piezas antiesclavistas de María Rosa Gálvez (*Zinda*, 1804), la única mujer que produjo literatura antiesclavista en los albores del siglo, y de Faustina Sáez de Melgar (*La cadena rota*, 1876), a través de los conceptos de género, raza y condición subalterna o subsidiaria. La autonomía del sujeto femenino se decanta a través de la denuncia de la esclavitud –forma de dominio equiparable a la que sufren las mujeres por su condición de tales y que se duplica en razón de su raza–, como palanca que desbarata el orden colonial masculino. Digno de mención es el hecho de que la protagonista de Gálvez "asserts her subjectivity by voicing her protest directly on stage; she does not need a male subaltern subject to speak for her, contrary to the case of Avellaneda's novel [*Sab*, de 1841]" (p. 22). Creadoras de espacios de resistencia discursiva, desbrozan un camino. Por su parte, en "Forging Progressive Futures for Spain's Women and People", Christine Arkinstall descubre en la palentina Sofía Tartilán (1829-1888) la forja de futuros de progreso. Masona, krausista, republicana, y separada de su marido, como Sinués y Rosario de Acuña, la autora de *Borrascas del corazón* y de *Páginas para la educación popular* colaboró con otras mujeres prominentes como Matilde Cherner y Josefa Pujol, y fue autora de obras, que llegó a prologar Mesonero Romanos, en pro de la educación de las mujeres trabajadoras, una educación que se llevaría a efecto sin "barnizar a la joven, [o] charolarla" (p. 46), sin atarla al cañamazo y alejándola de la emancipación dentro del hogar. Varias de sus novelas cortas son también

traídas a colación, no así *La loca de las olas*, perdida, en este completo estudio. Un tercer ensayo engrosa esta primera sección y es el dedicado, con el título "Fashion as Feminism. Carmen de Burgos's Ideas on Fashion in Context", por Roberta Johnson a analizar las ideas de Carmen de Burgos sobre la moda como ariete de liberación femenina, una suerte de "sartorial feminism" (p. 64) que "no es cosa caprichosa y arbitraria como cree Simmel" (cit. en p. 58) sino nada menos que "the great equalizer" (p. 61). En tiempos en que Mariano Fortuny está diseñando el plegado de las sedas para aliviar el encorsetamiento, *Colombine* dedica un largo capítulo a la moda deslindándola de un enfoque frívolo y vinculándola a la imaginación y a la igualdad.

La segunda parte del volumen está dedicada exclusivamente a "the inimitable figure of Emilia Pardo Bazán" (p. 7), no en vano "it has been the groundbreaking research by Bieder –y es preciso subrayarlo– that has helped make Pardo Bazán's work relevant and alive for contemporary readers and scholars" (*ibd*.). En "Emilia Pardo Bazán's "Apuntes autobiográficos" and 'El baile del Querubín'. A Theoretical Reexamination", Susan M. McKenna explora el carácter teóriconarrativo y cultural de los relatos, los textos hagiográficos y de una novela corta ("El baile del Querubín"), al tiempo que considera los "Apuntes autobiográficos" como un texto híbrido, "a sister essay", y es propuesta bien novedosa, de *La cuestión palpitante*: breve compendio de su trayectoria literaria y síntesis imaginativa (¡qué poco hincapié se ha hecho en la imaginación de la coruñesa) catalizador de teorías y prácticas narrativas. Y también lugar de conflicto entre el deseo de autoridad narrativa y el peligro acechante de la excesiva autoexposición (Smith and Watson, cit. en p. 76). Un fulcro nodal que incluye "the effect of childhood and early education on her writing, the prescripction of societal roles for men and women, the significance of intertextuality and cross-cultural pollination in literary construction, and the pleasure(s) of the text, both readerly and writerly" (pp. 74-75). Magnífica síntesis de un documento axial, en efecto, que subvierte la retórica de la domesticidad con sutil estrategia discursiva y se emparenta con el relato por medio de una "well-crafter persona of their narrators –witty, critical, inventive, and adventurous", en claro y fértil ejemplo de intratextualidad. También en esta sección central, en "The Twice-Told and the Unsaid in Emilia Pardo Bazán's 'Presentido', 'En coche-cama', 'Confidencia', and 'Madre'" Linda M. Willem examina las sofisticadas tácticas narrativas, y las reescrituras visibles, "her skillful handling of sophisticated narrative strategies that carefully control the reader's participation within the individual fictional worlds she creates" en dos pares de cuentos de la autora de *Insolación*, cuentos sobre robos de joyas en trenes ("Presentido" y "En coche-cama") y sobre madres que sufren fuegos domésticos ("Confidencia" y "Madre"). Pone al descubierto –merced a una eficaz lectura de Phelan y su "dynamics of embedded narratives" (p. 94) así como de Mortimer, que explora las historias secundarias que exigen del lector que articule lo no dicho en Maupassant, Somerset Maugham, K. Mansfield o E. Wharton– cómo "Pardo Bazán reworked her previously published material in ways

that made the latter stories more narratively complex, interpretively challenging, and ethically nuanced" (p. 91). El lector perito habrá de desconfiar del narrador principal y su "misreporting the facts" (p. 98), una de las seis especies de narración infiable, de las manipulaciones interesadas de la narración, gracias a la sospecha inducida por el relato intradiegético o endógeno, creador de la dialéctica ("wow effect", p. 104) de alternativas excluyentes. El ensayo de Denise DuPont, finalmente, denominado "Emilia Pardo Bazán, Joris-Karl Huysmans, and Stories of Conversion", revisa la literatura decadente y la hagiografía, tan presentes en la obra de la autora gallega, lectora intensa y creativa del iconoclasta Huysmans que lleva a la protagonista de *Dulce Dueño* (mejor, con mayúscula, el sustantivo), a Lina, a condensar y transitar, como la propia Bieder dejó escrito, el recorrido del héroe decadente Des Esseintes y el del "spiritual seeker" Durtal juntos, esto es, las peripecias de los protagonistas respectivos de *À rebours* y de *Là-bas*, *En route*, *La cathédrale* y *L'oblat*. Es probable que Verlaine pudiera argüirse también para el mismo trabajo recreativo, con el aditamento intergenérico que implica, siendo como fue Pardo Bazán gran entusiasta de su obra poética. Una hagiografía de Huysmans de 1901, autor bien representado en las estanterías de su Biblioteca, también con *Là-bas*, viene a apuntalar el argumentario de DuPont, penetrante y eficaz, también interrogativo en ocasiones. Cierra esta parte "'A Most Promissing Girl'. Gender and Artistic Future in Emilia Pardo Bazán's 'La dama joven'" de Margot Versteeg, que estudia "La dama joven" (traducido al inglés, de manera un tanto sorprendente, "The Ingénue", cuya protagonista desafía los estereotipados roles de género en un relato atravesado por intertextos de varia naturaleza inscritos en la figura de Consuelo (el folletín romántico, la obra teatral de 1842 de Adelardo López de Ayala, y la novela, del mismo año y gran calidad, de George Sand). Resulta interesante seguir el proceso de deconstrucción mutua, como lo llama la estudiosa, a que se somete la novelita, campo de batalla entre el discurso folletinesco y el realismo, donde el casamiento no puede ser ningún "Happy End". Valga consignar, de paso, que Consuelo fue el primer nombre que tuvo la cigarrera después bautizada como Amparo, la Tribuna, en la novela de 1883, acaso también involucrada en la invención de las dos hermanas marinedinas más de lo que se ha visto hasta la fecha.

La tercera parte sigue rastreando veneros de los estudios culturales actuales, del postcolonialismo a la teoría *queer*, pasando por los enfoques interseccionales, el psicoanálisis lacaniano, la teoría de los afectos y la del espacio. Rogelia Lily Ibarra, con "A Woman's Search for a Space of Her Own in Gertrudis Gómez de Avellaneda' s *Dos mujeres*", explora el vector roussoniano y la apertura de un espacio de solidaridad femenina que viene a poner en entredicho la fijeza limitadora de los roles de género y las restricciones sociales que afectan a Luisa y Catalina. A continuación, Neus Carbonell, en traducción al inglés de Lourdes Albuixech, por su parte, presta atención a Caterina Albert, vale decir, Víctor Català en "Writing, Solitude, and Woman's *Jouissance*". "On la dit-femme, on la diffâme", Lacan *dixit*. La imposibilidad de la representación de las mujer

si no es a través del prisma maldiciente. De vida poco convencional, evitó la soledad merced a la jouissance del otro. Un capítulo de esta sección, el firmado por Jo Labanyi, "The Obstinate Negativity of Ana Ozores", con título desafiante sin duda, se fija en la disolvente personalidad, carente de identidad propia, no progresa ni aprende nada en el desarrollo de la novela, de Ana Ozores. Al cuestionar el carácter individual de los afectos o emociones, estos son vistos como producto del choque entre el yo y el mundo. Cada afecto es una forma de emoción que carece de sujeto y de objeto. La mujer obstruida interesa a los lectores aunque no suceda apenas nada en las mil páginas de la novela. Muy sugestiva es la idea de que el afecto invalida como irrelevante el determinismo, tantas veces nefando para el realismo español. Los objetos simbolizan la materialidad del arraigo emocional "un cigarro abandonado a la mitad por el hastío del fumador" (cit. en p. 181) y *La Regenta* es susceptible de ser leída "not as a tragedy of a woman whose possibilities of self-fulfillment were denied, but as a tragedy of a woman who persisted in desiring what she was supposed to desire" (p. 183). Brillante es la interpretación de uno de los más confusos aspectos de la puntuación del texto de Alas, el que afecta a la confusión entre el punto de vista subjetivo y el objetivador. En ninguna edición crítica de *La Regenta* he podido encontrar explicación del fenómeno como aquí de la amalgama visible en ocasiones varias entre el discurso indirecto libre y la primera persona que se retoma, como el tiempo presente, siendo desconcertantes los signos de puntuación: "this blurring of subjective and objective points of view could be interpreted as suggesting the impossibility for Ana –and perhaps also for the narrator– to disentangle what is subjective and what is objective. In this sense, free indirect discourse is a perfect expresión of affect theory's insistence that emotions are not properties of the self but occur at the interface of self and world. This confusión makes Ana illegible even unto herself" (p. 185). El broche final, a cargo de la propia Jennifer Smith, "Female Subjectivity in *La Regenta*", deconstruye la que llama masculinidad femenina de la novela mayor de Alas: desvinculándola del cuerpo masculino, tantas veces inhábil, la allega a las mujeres masculinas que tanto y de manera tan ostensible se prodigan en la obra, a veces con el deseo lésbico. La contradictoria representación de la hibridez de género se instala en los motivos referidos a los anfibios: "the omnipresence of viscous amphibians suggests the constant 'natural' threat of gender ambiguity, Frígilis's pseudoscientific grafting experiments créate sterile and/or deformed hybrids that cannot survive" (p. 200). Forjadoras de nuevos caminos, en estos ensayos se promueve no solo la perspectiva histórica inmanente, sino también su proyección hasta el presente, su virtualidad. Una nota final ("Afterword") abunda en los modos de desarticulación semántica de la palabra "feminista", la más utilizada y visible en 2017, en el Me Too y en la continuidad del conflicto, en la regresión no conjurada.

La cuidadosa edición de esta docena de excelentes ensayos, bibliográficamente actualizados y con una anotación muy pertinente, apenas deja entrever algún l*eve lapsus*

linguae en pp. 2, 13, 64, 65, 73, 77, 79, 81, 82, 86, 88, 92,126, 136, 162, 196, 198, 203 y 205.

El libro se cierra con una Bibliografía conjunta final, un Índice onomástico y conceptual y una breve semblanza profesional de cada una de las doce autoras de un volumen *Bluestocking*. De excelente factura, este conjunto de trabajos tiene la virtud poderosa de reunir en haz coherente y riquísimo el por tantos conceptos modélico legado intelectual de la profesora Maryellen Bieder, un legado harto vivo y generoso que descubre muy particularmente la veta femenina del temprano siglo XX. Como puntualiza la editora Jennifer Smith: "These essays seek to honor Maryellen Bieder's influence and invaluable scholarly contributions by bringing together innovative research on modern Spanish women as writers, activists, and embodiments of cultural change. It also seeks to remind us all of the importance of the work we do and of the lives and efforts of the many brave, dedicated women who came before us" (p. 5). Como escribe Denise DuPont, conspicua discípula de la profesora Bieder, es la suya una "expansive critical vision". En tiempos rigurosos como los nuestros, evocarla y encarecerla es deber inalienable de justicia.

Cristina Patiño Eirín
Universidade de Santiago de Compostela

NORMAS PARA A PRESENTACIÓN DE ARTIGOS E COLABORACIÓNS

Normas de presentación

1. *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán* publica un número ao ano.

2. Está dedicada á publicación de traballos de investigación, recensións e notas referidos á vida e á obra de Emilia Pardo Bazán, así como a dar conta doutras noticias e actividades relacionadas coa escritora..

Así pois, os apartados nos que se estructura a revista son os seguintes:

I. ESTUDOS: neste apartado incluiranse entre tres e cinco traballos que teñan unha extensión mínima de 20 páxinas e máxima de 30 ou que pola súa relevancia científica merezan aparecer nesta sección. Neles tratarase en profundidade un tema relacionado coa escritora.

II. NOTAS: traballos científicos breves (sobre 10 páxinas).

III. DOCUMENTACIÓN: Inéditos, cartas ou outros materiais que poidan aparecer de ou sobre Pardo Bazán.

IV. RECENSIÓNS:Incluiranse neste apartado recensións, resumos ou críticas dos traballos que vaian aparecendo sobre a escritora coruñesa.

V. NOTICIAS SOBRE EMILIA PARDO BAZÁN.

3. As linguas de publicación serán o galego, o castelán, o francés, o inglés, o italiano ou calquera outra lingua de comunicación científica habitual.

4. Os traballos propostos haberán de ser necesariamente orixinais e inéditos. Non deberán ser tido publicados noutras revistas ou libros, nin estar en proceso de revisión.

5. O prazo de presentación establecido para a recepción de traballos rematará o 1 de xullo de cada ano.

6. Os traballos, serán remitidos á Secretaría de Redacción da revista:

Redacción de *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*
Tabernas, 11
15001 A Coruña
latribunaepb@academia.gal

7. A Redacción de La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán acusará recibo dos traballos remitidos.

8. Para a súa admisión, os traballos axustaranse necesariamente ás normas de edición da revista. No caso de que os orixinais non respecten as devanditas normas serán devoltos aos seus autores para que efectúen as modificacións pertinentes.

9. Os traballos aceptados, tras este primeiro exame da Secretaría de Redacción, remitiranse a dous especialistas para a súa avaliación externa, con carácter anónimo. No caso de informes substancialmente dispares entre si, o traballo remitirase, como mínimo, a outro evaluador externo e poderá ser revisado novamente por dous evaluadores anónimos.

10. Os criterios empregados polos evaluadores para a aceptación, rexeitamento ou solicitude de modificación de traballos responderán aos seguintes aspectos:

- Grao de orixinalidade e interese.
- Relevancia do tema.
- Estilo e ton adecuados á publicación.
- Rigor e obxectividade científicos.
- Claridade e concisión.
- Expresión precisa e correcta.
- Organización dos contidos e grao de cohesión entre os distintos apartados.
- IInclusión de referencias bibliográficas pertinentes e actualizadas.

11. O prazo de avaliación dos traballos, unha vez aceptados pola Secretaría de Redacción para a súa revisión, será de 3 meses. Os autores recibirán a notificación da súa avaliación, respectando sempre o anonimato dos revisores.

12. A avaliación do orixinal será comunicada aos seus autores mediante a Secretaría de Redacción. En caso de ser positiva, comunicarase o número en que será editado indicándose, se procede, as suxestións ou modificacións pertinentes.

13. O autor comprométese a efectuar os cambios indicados nun prazo non superior a 15 días desde a comunicación destes por parte da Secretaría de Redacción.

14. O autor recibirá un exemplar do número en que apareza o seu traballo e dez separatas do mesmo.

15. A responsabilidade do contido dos traballos é dos seus autores, que deberán obter a autorización correspondente para a reprodución de calquera referencia (textual ou gráfica) que sexa tomada doutros autores e/ou fontes. *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán* non se fai responsable das opinións e valoracións que expoñan os autores.

Normas de edición

Os traballos presentados axustaranse ás seguintes normas:

1. O texto será enviado en formato electrónico á dirección: latribunaepb@academia.gal preferiblemente en Microsoft Word para PC ou Mac. Así mesmo remitiranse por vía postal dúas copias en papel.

2. Deberán remitirse simultaneamente dous arquivos:

2.1. Presentación e identificación do traballo.

2.2. Traballo

2.1.1. No arquivo "Presentación e identificación do traballo", o autor ou autores solicitarán a avaliación do seu artigo e indicarán especificamente a que sección da revista se dirixe. A Secretaría examinará a súa adecuación e pertinencia para o apartado citado e poderá consideralo para outra sección se fose necesario. Ademais, neste documento constará especificamente a declaración responsable do autor(es) da orixinalidade do contido do traballo e confirmará que non foi publicado con anterioridade, nin se atopa en proceso de avaliación noutra revista. Así mesmo, constatará a súa aceptación das modificacións suxeridas por parte dos revisores para, se procede, a publicación do seu traballo.

2.1.2. O arquivo "Presentación e identificación do traballo" redactarase de acordo coa seguinte estrutura:

- **Título do traballo**: máximo 80 carácteres.
- **Subtítulo**: opcional e só en casos imprescindibles. Máximo 60 palabras.
- **Autor (es)**: nome e apelidos por orde de firma.
- **Filiación profesional e institucional do autor(es)**: institución na que desempeña a súa tarefa profesional.
- **Perfil académico e profesional do autor(es)**: máximo 5 liñas.
- **Enderezo de contacto:** no caso de traballos compartidos, especificarase claramente a que persoa debe dirixirse a Secretaría de Redacción durante todo o proceso de recepción, avaliación e comunicación de decisións. En todo caso, tanto en traballos compartidos, como de autoría única, deberá facilitarse a seguinte información:
  - Nome da persoa de contacto
  - Enderezo de correo electrónico
  - Enderezo postal (persoal ou institucional)
  - Teléfono (móbil, persoal ou institucional)

- **Sección á que vai dirixido o traballo**.
- **Antecedentes de publicación / difusión do traballo** (se procede).

2.2.1. O arquivo "traballo" conterá o orixinal e non presentará ningunha identificación persoal co fin de garantir o proceso de avaliación anónima. Os traballos presentaranse en Times New Roman 12 puntos, con interlineado 1.5 e de acordo coa seguinte estrutura:

- Título (Corpo 16, maiúsculas).
- Resumos na lingua na que está escrito o traballo e en inglés (máximo 250 palabras cada un).
- Palabras chave (máximo 5) na lingua na que está escrito o traballo e en inglés.
- Traballo
- Bibliografía.

3. As citas longas (de máis de 3 liñas) irán en parágrafo aparte, sangrado, e en corpo menor (10 puntos). A continuación, indicarase entre paréntese o apelido ou apelidos do autor citado, ano de publicación da obra e, cando sexa necesario, os números de páxina (p. e.: González Herrán 2003: 19-46), seguindo o sistema americano de citas.

3.1. As notas a pé de páxina non bibliográficas deberán aparecer indicadas cun número superescrito.

3.2. As referencias bibliográficas aparecerán ao final do traballo con sangrado francés do seguinte modo:

3.2.1. Libros: Apelidos, Nome (ano): Título do libro, Lugar, Editorial, nº edición. Exemplo: Pardo Bazán, Emilia (1977): Los pazos de Ulloa, Madrid, Alianza.

3.2.2. Artigos: Apelidos, Nome (ano): "Título do artigo", Nome e Apelidos (ed., coord, etc): *Obra ou Revista na que se atopa o artigo*, Lugar, Editorial, nº edición, páxinas. Exemplo: Patiño Eirín, Cristina (2004): "*En los umbrales de la Academia*. Emilia Pardo Bazán, impugnadora de *la tradición del absurdo* en dos cartas de campaña y una entrevista olvidada", *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, núm. 2, pp. 131-156.

3.2.3. Documentos electrónicos en liña: artigos de revistas electrónicas. Apelido, Iniciais do autor (ano). «Título do artigo». Título da revista, núm. [en liña]. [Data de consulta do artigo].

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS Y COLABORACIONES

Normas de presentación

1. *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán* publica un número al año.

2. Está dedicada a la publicación de trabajos de investigación, reseñas y notas referidos a la vida y a la obra de Emilia Pardo Bazán, así como a dar cuenta de otras noticias y actividades relacinadas con la escritora.

Así pues los apartados en que se estructura la revista son los siguientes:

I. ESTUDOS: en este apartado se incluirán entre tres y cinco trabajos que tengan una extensión mínima de 20 páginas y máxima de 30 o que por su relevancia científica merezcan aparecer en esta sección. En ellos se tratará en profundidad un tema relacionado con la escritora.

II. NOTAS: trabajos científicos breves (sobre 10 páginas).

III. DOCUMENTACIÓN: Inéditos, cartas u otros materiales que puedan aparecer de o sobre Pardo Bazán.

IV. RECENSIÓNS: Se incluirán en este apartado reseñas, resúmenes o críticas de los trabajos que vayan apareciendo sobre la escritora coruñesa.

V. NOTICIAS SOBRE EMILIA PARDO BAZÁN.

3. Las lenguas de publicación serán el gallego, el castellano, el francés, el inglés, el italiano o cualquier otra lengua de comunicación científica habitual.

4. Los trabajos propuestos habrán de ser necesariamente originales e inéditos. No deberán haber sido ya publicados en otras revistas o libros, ni estar en proceso de revisión.

5. El plazo de presentación establecido para la recepción de trabajos acabará el 1 de julio de cada año.

6. Los trabajos, serán remitidos a la Secretaría de Redacción de la revista:

Redacción de *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*
Tabernas, 11
15001 A Coruña
latribunaepb@academia.gal

7. La Redacción de *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán* acusará recibo de los trabajos remitidos.

8. Para su admisión, los trabajos se ajustarán necesariamente a las normas de edición de la revista. En caso de que los originales no respeten dichas normas serán devueltos a sus autores para que efectúen las modificaciones pertinentes.

9. Los trabajos aceptados, tras este primer examen de la Secretaría de Redacción, se remitirán a dos especialistas para su evaluación externa, con carácter anónimo. En el caso de informes sustancialmente dispares entre sí, el trabajo se remitirá, como mínimo, a otro evaluador externo y podrá ser revisado nuevamente por dos evaluadores anónimos.

10. Los criterios empleados por los evaluadores para la aceptación, rechazo o solicitud de modificación de trabajos responderán a los siguientes aspectos:

- Grado de originalidad e interés.
- Relevancia del tema.
- Estilo y tono adecuados a la publicación.
- Rigor y objetividad científicos.
- Claridad y concisión.
- Expresión precisa y correcta.
- Organización de los contenidos y grado de cohesión entre los distintos apartados.
- Inclusión de referencias bibliográficas pertinentes y actualizadas

11. El plazo de evaluación de los trabajos, una vez aceptados por la Secretaría de Redacción para su revisión, será de 3 meses. Los autores recibirán la notificación de su evaluación, respetando siempre el anonimato de los revisores.

12. La evaluación del original será comunicada a sus autores mediante la Secretaría de Redacción. En caso de ser positiva, se comunicará el número en que será editado indicándose, si procede, las sugerencias o modificaciones pertinentes.

13. El autor se compromete a efectuar los cambios indicados en un plazo no superior a 15 días desde la comunicación de estos por parte de la Secretaría de Redacción.

14. El autor recibirá un ejemplar del número en que aparezca su trabajo y diez separatas del mismo.

15. La responsabilidad del contenido de los trabajos es de sus autores, quienes deberán obtener la autorización correspondiente para la reproducción de cualquier referencia (textual o gráfica) que sea tomada de otros autores y/o fuentes. La revista *La Tribuna. Cadernos de Estudos da casa-Museo Emilia Pardo Bazán* no se hace responsable de las opiniones y valoraciones que expongan los autores

Normas de edición

Los trabajos presentados se ajustarán a las siguientes normas:

1. El texto será enviado en formato electrónico a la dirección: latribunaepb@academia.gal, preferiblemente en Microsoft Word para PC o Mac. Asimismo se remitirán por vía postal dos copias en papel.

2. Deberán remitirse simultáneamente dos archivos:

2.1. Presentación e identificación del trabajo

2.2. Trabajo

2.1.1. En el archivo "Presentación e identificación del trabajo", el autor o autores solicitarán la evaluación de su artículo e indicarán específicamente a qué sección de la revista se dirige. La Secretaría examinará su adecuación y pertinencia para el apartado citado y podrá considerarlo para otra sección si fuera necesario.

Además, en este documento constará específicamente la declaración responsable del autor(es) de la originalidad del contenido del trabajo y confirmarán que no ha sido publicado con anterioridad, ni se encuentra en proceso de evaluación en otra revista.

Asimismo, constatará su aceptación de las modificaciones sugeridas por parte de los revisores para, si procede, la publicación de su trabajo.

2.1.2. El archivo "Presentación e identificación del trabajo" se redactará de acuerdo con la siguiente estructura:

- **Título del trabajo:** máximo 80 caracteres.
- **Subtítulo:** opcional y solo en casos imprescindibles. Máximo 60 palabras.
- **Autor(es):** nombre y apellidos por orden de firma.
- **Filiación profesional e institucional del autor(es):** institución en la que desempeña su tarea profesional.
- **Perfil académico y profesional del autor(es):** máximo 5 líneas.
- **Dirección de contacto:** en el caso de trabajos compartidos, se especificará claramente a qué persona debe dirigirse la Secretaría de Redacción durante todo el proceso de recepción, evaluación y comunicación de decisiones. En todo caso, tanto en trabajos compartidos, como de autoría única, deberá facilitarse la siguiente información:

- Nombre de la persona de contacto
- Dirección de correo electrónico
- Dirección postal (personal o institucional)
- Teléfono (móvil, personal o institucional)

• **Sección a la que va dirigido el trabajo**.

• **Antecedentes de publicación / difusión del trabajo** (si procede).

2.2.1. El archivo "Trabajo" contendrá el original y no presentará ninguna identificación personal con el fin de garantizar el proceso de evaluación anónima. Los trabajos se presentarán en Times New Roman 12 puntos, con interlineado 1.5 y de acuerdo con la siguiente estructura:

- Título (Cuerpo 16, mayúsculas).
- Resúmenes en la lengua es que esté escrito el trabajo y en inglés (máximo 250 palabras cada uno).
- Palabras clave (máximo 5) enla lengua es que esté escrito el trabajo y en inglés.
- Trabajo
- Bibliografía.

3. Las citas largas (de más de 3 líneas) irán en parágrafo aparte, sangrado, y en cuerpo menor (10 puntos). A continuación, se indicará entre paréntesis el apellido o apellidos del autor citado, año de publicación de la obra y, cuando sea necesario, los números de página (p. e.: González Herrán 2003: 19-46), siguiendo el sistema americano de citas..

3.1. Las notas a pie de página no bibliográficas deberán aparecer indicadas con un número superescrito.

3.2. Las referencias bibliográficas aparecerán al final del trabajo con sangrado francés del siguiente modo:

3.2.1. Libros: Apellidos, Nombre (año): *Título del libro*, Lugar, Editorial, nº edición. Ejemplo: Pardo Bazán, Emilia (1977): *Los pazos de Ulloa*, Madrid, Alianza.

3.2.2. Artículos: Apellidos, Nombre (año): "Título del artículo", Nombre y Apellidos (ed., coord, etc): *Obra o Revista en la que se encuentra el artículo*, Lugar, Editorial, nº edición, páginas. Ejemplo: Patiño Eirín, Cristina (2004): "*En los umbrales de la Academia*. Emilia Pardo Bazán, impugnadora de *la tradición del absurdo* en dos cartas de campaña y una entrevista olvidada", *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, núm. 2, pp. 131-156.

3.2.3. Documentos electrónicos en línea: artículos de revistas electrónicas. Apellido, Iniciales del autor (año). «Título del artículo». Título de la revista, núm. [en línea]. <localización del documento>. [Fecha de consulta del artículo].

© 2019 CASA-MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN. *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, núm. 14, pp. 125-135.

PRESTIGIOS LITERARIOS

LA CONDESA DE PARDO BAZAN

(Caricatura de Bagaría.)

individuales, Slowacki manifies-
en sus propios dramas muy esca-
cupación psicológica. Sus obras tea-
s no son sino poemas. No busque-
en ellas comprensión para la rea-

Deputación DA CORUÑA
Casa-Museo EMILIA PARDO BAZÁN

EMPÉDOCLES