La Tribuna

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

ANO 2021 **NÚM. 16**

Editores:
Olivia Rodríguez González e Santiago Díaz Lage

Ayuntamiento de A Coruña
Concello da Coruña

REAL
ACADEMIA
GALEGA

DIRECTORA Marilar Aleixandre *(Real Academia Galega)*
DIRECTOR ADXUNTO José Manuel González Herrán *(Universidade de Santiago de Compostela)*
SECRETARIA Olivia Rodríguez González *(Universidade da Coruña)*
EDITORES DESTE NÚMERO Olivia Rodríguez González e Santiago Díaz Lage

COMITÉ DE REDACCIÓN
Alejandro Alonso Nogueira *(University of New York)*
Susana Bardavío Estevan *(Universidad de Burgos)*
Jacobo Manuel Caridad Martínez *(Real Academia Galega)*
Santiago Díaz Lage *(UNED. Madrid)*
Javier López Quintáns *(Universidade de Santiago de Compostela)*
Cristina Patiño Eirín *(Universidade de Santiago de Compostela)*
Monstserrat Ribao Pereira *(Universidade de Vigo)*

RESPONSABLE DO BOLETÍN BIBLIOGRÁFICO
Pedro Incio *(Universidade da Coruña)*

COMITÉ CIENTÍFICO
Yolanda Arencibia *(Universidad de Las Palmas de Gran Canaria)*
Carmen Bobes Naves *(Universidad de Oviedo)*
Laureano Bonet *(Universitat de Barcelona)*
Jean-François Botrel *(Université de Rennes)*
Isabel Burdiel *(Universitat de Valencia)*
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)*
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)*
Alfredo Rodríguez López-Vázquez *(Universidade da Coruña)*
Adolfo Sotelo *(Universitat de Barcelona)*
Marisa Sotelo *(Universitat de Barcelona)*
Fernando Varela *(Universidad de Viena)*
Dolores Thion Soriano-Mollá *(Université Rennes-2)*
Akiko Tsuchiya *(Washington University in St. Louis)*
Noël Valis *(Yale University)*
Darío Villanueva *(Universidade de Santiago de Compostela)*
Ramón Villares Paz *(Universidade de Santiago de Compostela)*
María del Mar Novo Díaz *(Universidade de Santiago de Compostela)*

COMITÉ DE HONRA
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**

Editores:
Olivia Rodríguez González e Santiago Díaz Lage

Ayuntamiento de A Coruña
Concello da Coruña

REAL
ACADEMIA
GALEGA

ÍNDICE XERAL

Marilar Aleixandre
"CARTA DA DIRECTORA"....11

Ana Romero Masiá
"Xosé Ramón Barreiro Fernández. *IN MEMORIAM*"....13

ESTUDOS

"Congreso Internacional «Emilia Pardo Bazán, 100 anos despois»"....17

Yolanda Arencibia
"Galdós entre Pardo Bazán y Concha Morell" 19

Isabel Burdiel
"El feminismo de Pardo Bazán: una perspectiva histórica y contextual" 21

Ángeles Ezama Gil
"Entre la historia y el folclore: Indagación sobre las fuentes de tres cuentos"....45

Ana María Freire
"La persona y la obra de Emilia Pardo Bazán en la prensa norteamericana de su tiempo" 59

María Pilar García Negro
"Unha ollada sobre a Galiza en tres discursos: Castelar, Emilia Pardo Bazán, Gaspar Núñez de Arce"....71

Jo Labanyi
"Catolicismo y decadentismo en *Dulce Dueño*. ¿Una novela feminista?"....77

María Xesús Lama
"Algunhas bases para comparar a obra de Rosalía de Castro e Emilia Pardo Bazán" 89

Javier López Quintáns
"Industrialización, mercantilización y capitalismo, a la luz de Emilia Pardo Bazán" 101

Marina Mayoral
"A imposible impersonalidade de dona Emilia"....115

Eizo Ogusu
"Los medios de viaje en la narrativa de Emilia Pardo Bazán: cambio de su sensibilidad "....127

Ermitas Penas
"Afinidades electivas: la teoría del cuento en Emilia Pardo Bazán y Edith Wharton" 137

Manuel Pérez Lorenzo
"Emilia Pardo Bazán e as Torres de Meirás" 151

Emilia Pérez Romero
"Facetas de la luz en las narraciones naturalistas de Emilia Pardo Bazán" 159

Montserrat Ribao Pereira
"La vuelta al cuento en cuarenta mundos. Metaliteratura y referencias literarias en la narrativa breve de Emilia Pardo Bazán" 171

Íñigo Sánchez-Llama
"Emilia Pardo Bazán (1851-1921) y la experiencia de lo urbano: un diálogo con Walter Benjamin (1892-1940)" 185

Donatella Siviero
"Aproximación a las voces autodiegéticas en las novelas de Emilia Pardo Bazán. Una lectura de *Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina*" 199

Marisa Sotelo Vázquez
"El europeísmo de Emilia Pardo Bazán" 209

Dolores Thion Soriano-Mollá
"*Himnos y sueños*: Emilia Pardo Bazán en la batalla de los géneros" 223

Isabel Vázquez Fernández
"Adán y Eva: Emilia Pardo Bazán y su tiempo" 237

Darío Villanueva
"Memoria de Emilia Pardo Bazán" 247

Ramón Villares
"Emilia Pardo Bazán, intelectual na crise finisecular" 261

DOCUMENTOS

Luis González García e María Rosario Soto Arias
"Un documento inédito que achega nova luz sobre *La piedra angular*" 275

NOTICIAS SOBRE EMILIA PARDO BAZÁN

"Informe: El centenario de Emilia Pardo Bazán (1921-2021)" 287

Xulia Santiso e Patricia Angulo Miró
"A Casa-Museo de Emilia Pardo Bazán. Traballos desenvolvidos durante 2021, centenario do seu pasamento"" 305

NORMAS PARA AUTORES E AUTORAS.....311

NORMAS PARA AUTORES Y AUTORAS..... 315

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 envío para a recepción de traballos finalizará o 30 de abril de cada ano. Os traballos recibidos con posterioridade serán considerados para o seguinte ano.

Os traballos admitidos, tras a primeira revisión da Secretaría de Redacción, remitiranse a dous especialistas para a súa avaliación externa, con carácter anónimo.

A estrutura da revista distribuirase de acordo cos seguintes apartados:

I. **ESTUDOS:** Os traballos para a sección Estudos terán unha extensión entre 4100 e 9000 palabras (excluíndo anexos).

II. **NOTAS:** Os traballos para a sección Notas terán unha extensión máxima de 4000 palabras.

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.**

Carta da directora

Marilar Aleixandre
REAL ACADEMIA GALEGA
marilar@gmail.com

Cen anos despois da súa morte a figura de Emilia Pardo Bazán segue resplandecendo nas súas múltiplas faces, ensaísta, editora de revistas e coleccións, polemista, colaboradora na prensa, pioneira feminista, escritora: en suma intelectual de grande pegada. Contados son os escritores e escritoras que resisten deste modo a erosión do tempo; no caso de Pardo Bazán a atención á súa obra e ao seu pensamento, no canto de esmorecer, medra cada día. A revista *La Tribuna* ven contribuíndo a este renovado interese desde a súa fundación en 2003, como parte do compromiso da Real Academia Galega co legado recibido de Blanca Quiroga, filla de quen foi primeira presidenta de honra da institución, e que comprende a Casa de Tabernas, o incomparable arquivo de Pardo Bazán, a súa biblioteca.

A fundación da revista *La Tribuna* foi obra de Xosé Ramón Barreiro Fernández, na altura presidente da RAG. Concibida como unha publicación singular, foi destinada a acoller investigación e alta divulgación sobre a escritora e a súa obra. Os estudos sobre Pardo Bazán teñen unha débeda impagable con Xosé Ramón Barreiro quen, sucedendo ao primeiro director José María Paz Gago, exerceu asemade como director da revista desde 2009 até 2021, achegando como investigador artigos cruciais para o coñecemento da vida e obra da escritora, achegas glosadas neste volume no *In Memoriam* da súa discípula Ana Romero Masiá. Cadrou o seu falecemento, en marzo deste ano, co centenario de Pardo Bazán. O presidente da Real Academia Galega, Víctor Fernández Freixanes e a comisión executiva tomaron a decisión de nomearme como responsábel de actividades da Casa - Museo Emilia Pardo Bazán e da dirección da revista *La Tribuna*. É unha honra e unha grande responsabilidade á que espero corresponder coa colaboración do Consello de Redacción, nomeadamente do director adxunto José Manuel González Herrán e da secretaria Olivia Rodríguez González.

Os fins da revista continúan sendo a publicación e difusión de estudos e novas sobre Emilia Pardo Bazán. En coherencia coas condicións das carreiras académicas neste tempo, centrará tamén os seus esforzos na indexación e no impacto.

Estes dous últimos anos presenciaron algúns fitos relevantes para o legado de Emilia Pardo Bazán. En primeiro lugar a recuperación de Meirás, que o nove de decembro de 2020 retornaba ao dominio público cun acto de grande contido simbólico: na Torre da Quimera a xuíza Marta Canales entregaba as chaves á avogada xeral do Estado Consuelo Castro Rey. A recuperación de Meirás é froito de procesos participativos da sociedade civil en converxencia coas institucións, un exemplo de consenso e diálogo recoñecido

© 2021 CASA-MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN. *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, núm. 16, pp.11-12

como "Método Meirás": movementos cívicos, asociacións como a Asociación para a Recuperación da Memoria Histórica (ARMH), investigadoras e investigadores, a Xunta pro devolución do Pazo –da que a RAG formou parte– impulsada desde a Deputación da Coruña. Porén, ao ser patrimonio público, é a Administración do Estado a única con capacidade de reclamalo ante os tribunais, o que non ocorrera até 2018. Logo de nomear o novo goberno avogada xeral a xurista galega Consuelo Castro Rey, a Avogacía do Estado fixo súa a reivindicación –apoiada polo Parlamento Galego en xullo de 2018–, emprendendo dúas actuacións cruciais, por unha banda localizar o documento da venda ficticia de 1941 aos Franco, en segundo lugar presentar en xullo de 2019 unha demanda contra a familia Franco. A solidez da argumentación levou a xuíza Marta Canales a darlle en todo a razón. Meirás é pois patrimonio público, recuperado no que agardamos sexa un lugar de encontro e diálogo entre a memoria democrática e a casa da escritora, un espazo singular creado por unha intelectual muller nun ámbito reservado aos homes.

Un segundo fito refírese á Biblioteca de Emilia Pardo Bazán: a incoación, a instancias da Real Academia Galega, do procedemento para declarala no seu conxunto ben de interese cultural (BIC) o 25 de novembro de 2020, pendente da aprobación definitiva. A RAG solicitou a declaración de BIC ao lle corresponder a custodia e coidado do patrimonio cultural, da produción intelectual e da memoria de Emilia Pardo Bazán, tanto para os 7883 libros custodiados na RAG, como para os 2972 que se encontran nas Torres de Meirás. En maio de 2021, a solicitude da Dirección Xeral de Patrimonio Cultural da Xunta de Galicia, a RAG elaborou asemade un informe sobre a especial relevancia para o patrimonio cultural de Galicia da Biblioteca de Emilia Pardo Bazán, informe solicitado debido á petición por parte da familia Franco de traslado dos libros e outros bens. No informe a RAG subliña a especial relevancia da Biblioteca para o patrimonio cultural de Galicia, constituíndo un conxunto excepcional, un ben de carácter único. Advirte tamén a necesidade de salvagardar os dereitos de acceso público á Bibblioteca, tanto para a cidadanía galega como por parte de investigadoras e investigadores. Por último lémbrase o principio de unidade prescrito para os libros que forman parte dunha biblioteca histórica, como é a de Emilia Pardo Bazán.

Son estes fitos que contribúen á preservación do legado, material e inmaterial, de Emilia Pardo Bazán, ao que a revista *La Tribuna* pretende contribuír.

O contido deste número 16, correspondente ao ano 2021, en que conmemoramos o centenario do falecemento da escritora, desenvolvido en detalle no índice, é o seguinte:

–"Xosé Ramón Barreiro Fernández: *In Memoriam*", da autoría de Ana Romero Masiá.

– "Emilia Pardo Bazán cen anos despois", introdución aos estudos e documentos deste volume, presentados no congreso do mesmo título.

– Estudos: 21 estudos sobre a obra e significación de Pardo Bazán.

– Documentos: Un artigo que achega un documento inédito.

– Noticias sobre Emilia Pardo Bazán: incluíndo un informe sobre as distintas actividades e publicacións con motivo do centenario, e un informe sobre as actividades da Casa - Museo, da autoría de Xulia Santiso.

Xosé Ramón Barreiro Fernández *IN MEMORIAM*

Ana Romero Masiá
aromeromasia@yahoo.es

O 17 de marzo de 2021 foi un día triste para toda Galicia, pero especialmente para quen o tratamos e admiramos. Co pasamento de Xosé Ramón Barreiro Fernández todos quedamos un pouco orfos porque non só perdemos a un historiador de referencia obrigada nos múltiples e variados ámbitos nos que centrou as súas investigacións, senón que tamén perdemos a un infatigable traballador, que continuaba escribindo –a pesar do deterioro da súa saúde– ata os últimos días. Perdemos ademais a un excelente comunicador e divulgador da cultura e da historia de Galicia que, co seu saber enciclopédico e a súa harmónica e potente voz, era capaz de facerse entender por todos os públicos difundindo con paixón e entusiasmo os seus coñecementos, desde a cátedra universitaria á asociación cultural dun barrio; Barreiro sempre estaba disposto a participar na divulgación das súas investigacións, que comunicaba en ordenadas exposicións e cunha linguaxe adaptada ás circunstancias, pero sen perder rigor nin profundidade intelectual. Esta facilidade de comunicación contribuía a reforzar o seu carácter cordial, afable e accesible.

Coñecín a Xosé Ramón Barreiro na Facultade de Historia de Santiago como compañeiro de curso e lembro perfectamente o respecto que me inspiraba a súa persoa e o seu saber. Incorporouse á miña promoción nos cursos superiores e xa poden imaxinar a distancia intelectual co resto dos compañeiros; non era soamente pola diferenza de idade (15 anos), senón por toda a bagaxe cultural que Barreiro –Pepe para todos os compañeiros– acumulaba e que superaba, nalgúns aspectos, ao propio profesorado. Lembro o temor de que me tocase intervir nas exposicións orais das clases despois del, porque por moi ben que o fixese sempre sería unha anana fronte a un xigante. Pero tamén lembro que nunca fixo alarde desta superioridade e que nos animaba e axudaba a preparar aquelas temidas intervencións.

Continuei contando coa amizade de Pepe Barreiro ao rematar a carreira no Instituto de Estudos Galegos Padre Sarmiento de Santiago, el como membro da institución e eu, inicialmente, como bolseira do CSIC e máis tarde como membro e secretaria da Sección de Prehistoria e Arqueoloxía. Despois, aprobada a oposición de catedrática de Xeografía e Historia destinada nun instituto de Ferrol, perdemos un pouco o contacto que retomamos cando me trasladei á Coruña en 1988. Así que, como Barreiro, eu tamén compostelá de familia e vivencias, instalámonos na cidade herculina, que nos acolleu e facilitou o noso traballo investigador. Aquí procuraba asistir a todos os actos nos que Barreiro interviña polo pracer de escoitalo e saudalo; e sempre foi comigo un amigo cariñoso e xeneroso.

© 2021 CASA-MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN. *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, núm. 16, pp.13-16

Cando decidín retomar a elaboración dunha tese de doutoramento –desconectada como estaba do mundo da Universidade– pensei en Barreiro como director. Recibiume no seu despacho da Real Academia Galega e, unha vez máis, deu proba da súa xenerosidade e confianza aceptando o traballo sen pensalo, e iso que non sería defendida en Santiago, contaba unicamente cun ano para presentala e o tema de investigación non era do ámbito das súas preferencias. Máis tarde, coa publicación do texto, volvería a mostrarme o seu afecto e xenerosidade escribindo o prólogo.

Nestes últimos anos tiven o honor de compartir tarefas no Instituto José Cornide de Estudios Coruñeses, compartindo a responsabilidade de recuperar a publicación da revista, que levaba varios anos sen saír, ademais de formar parte da comisión encargada de celebrar o bicentenario do inicio do Trienio Liberal, un tema tan querido para Barreiro. Foi un pracer compartir este traballo, pero tamén unha mágoa ver como a súa saúde ía apagando unha vida á que lle quedaban tantas cousas por facer e tantos proxectos por realizar.

Todos os que coñecemos a Barreiro sabemos da súa paixón polos libros e os documentos orixinais –paixón que compartiu coa súa muller, Beatriz– pero non como simple coleccionista, senón que tamén eran instrumentos de traballo para as súas investigacións. A súa biblioteca e arquivo impresionan polo volume e calidade das súas pezas. Cantas ideas estarían aínda dando voltas na súa cabeza para analizar, comentar, contextualizar ou simplemente dar a coñecer a outros investigadores algunha desas pezas únicas que con tanto amor gardaba!

Da inmensa obra de Xosé Ramón Barreiro quero destacar agora o traballo realizado para iniciar a publicación desta revista, *La Tribuna*, asociada á Casa-Museo de Emilia Pardo Bazán. Foi un obxectivo destacado desde que asumiu a presidencia da Real Academia Galega en 2001 e que conseguiu en 2003 coa publicación do seu primeiro número. Tal como indicaba o propio Barreiro na presentación da nova revista, resultaba *sorprendente que non existise unha revista, especificamente dedicada a dona Emilia e destinada a acoller a investigación e a alta divulgación sobre a súa vida e a súa obra*. Xa que logo, con esta nova publicación, daba cumprimento a esa necesidade. Trátase dun espazo ao servizo de cantos desexen publicar os seus traballos relacionados coa vida e obra da escritora coa única condición do rigor científico e a metodoloxía axeitada.

O inicio de *La Tribuna* coincide no tempo coa reinauguración da Casa-Museo, onde tamén tivo un papel destacado Barreiro, dando mostras, unha vez máis, da súa capacidade como xestor institucional dotando tanto ao Museo como á propia Academia de significativas melloras.

O coñecemento e o interese de Barreiro sobre Emilia Pardo Bazán está presente en varios momentos na súa bibliografía, ben a través de breves referencias na prensa periódica –especialmente na sección «Periódicos» e «Bibliofilia» do suplemento cultural de *La Voz de Galicia*– como en varias introducións sobre a obra literaria da escritora ou analizando o contexto histórico no que se desenvolveu a vida de dona Emilia. E sen esquecer a súa activa participación na posta en marcha da renovada Casa-Museo ou a incursión no ámbito literario a través da análise dun dos contos pardobazianos e a súa relación co pensamento da escritora.

Barreiro publicou en *La Tribuna*, ademais da presentación xeral e inicial da revista, 13 traballos en 10 números. En todos os casos trata temas relacionados coa biografía de Emilia Pardo Bazán abordando temas descoñecidos ou revisados á luz das novidades derivadas da localización de nova documentación. Ademais de varias recensións de libros, dous traballos da súa autoría son especialmente interesantes polas novidosas achegas e a minuciosidade do seu tratamento e, nos dous casos, aborda temas do seu agrado sobre os que volverá a publicar: a polémica sobre o certame de Ourense de homenaxe a Feijóo, e a análise da ideoloxía política de dona Emilia, un tema que segue a suscitar polémica entre os investigadores.

Dando mostras, unha vez máis, da súa xenerosidade, ausencia de protagonismo e altura de miras intelectuais, Barreiro non dubida –e creo que non hai moitos intelectuais da súa valía que se integren nun grupo de traballo permanente con xente moito máis nova non relacionada directamente coa investigación histórica– en formar parte do *Grupo de investigación La Tribuna*. Barreiro orienta este grupo co obxectivo de estudar a vida e a obra de Emilia Pardo Bazán –a partir, sobre todo, da información arquivística e hemerográfica– procurando iluminar zonas sombrías da súa biografía. Xorden así aspectos ata entón non tratados que completan a polifacética vida da escritora e que van desde o tratamento do viño na súa obra á crise matrimonial, o seu patrimonio económico ou aspectos varios e traxedias dos seus antepasados.

Co profesor Barreiro desaparece unha personalidade única, pero permanece a súa obra e a súa memoria tanto nos que tivemos a sorte e a honra de tratalo como naqueles que o fan a través dos seus escritos. A importancia do seu labor como docente e investigador da Historia de Galicia foi recoñecida con premios e condecoracións pero, e sobre todo, quédame a lembranza de quen admirei como investigador e valorei como persoa, compañeiro, colaborador e amigo.

I.
ESTUDOS

Congreso Internacional "Emilia Pardo Bazán, 100 anos despois"

Por encargo da Real Academia Galega, desde xullo de 2020, un comité organizador dirixido por José Manuel González Herrán (Catedrático Emérito de Literatura española da USC, Académico correspondente da RAG), con Olivia Rodríguez González (UDC, Académica correspondente da RAG) e Alejandro Alonso Nogueira (Brooklyn College- City University of New York), como coordinadores, e Santiago Díaz Lage (UNED, Madrid), como Secretario, iniciaron os preparativos dun Congreso Internacional dedicado a Emilia Pardo Bazán, en conmemoración do centenario do seu falecemento en maio de 2021. O congreso, organizado pola RAG, contou co apoio organizativo da Universidade de Santiago de Compostela e do Consello da Cultura Galega, e co patrocinio da Secretaría Xeral de Cultura da Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria da Xunta de Galicia, da Deputación da Coruña e do Concello da Coruña.

O Congreso tivo lugar na última semana de outubro de 2021, organizado en tres seccións: a primeira, do 25 ao 27, na sede da RAG, na Coruña; a segunda, o 28, no Colexio de Fonseca, da USC; a terceira, o 29, na sede do CCG, en Santiago de Compostela. Na RAG expuxéronse de forma presencial quince relatorios plenarios, impartidos por recoñecidos pardobazanistas, de diversas Universidades (USC, Complutense, Zaragoza, Alicante, Purdue University, Barcelona, Vigo, New York University, Rennes, UNED), e vinte e unha comunicacións, expostas -algunhas telematicamente- por investigadores de Universidades de España, Francia, Italia, Portugal, Estados Unidos, Xapón e Turquía.

A segunda sección do Congreso, na USC, dedicouse á curiosidade científica de Pardo Bazán, sobre a que disertaron en relatorios doce investigadores, investigadoras e docentes da USC. A terceira, no CCG, tratou a relación de Emilia Pardo Bazán coa Galicia do seu tempo, así como o seu pensamento social e feminista, en tres relatorios plenarios e dúas mesas redondas.

Todas as sesións foron emitidas telematicamente, e rexistradas videograficamente, podendo verse nestas ligazóns:

As da sede da RAG en:
https://academia.gal/comunicacion/videos/agrupacion-380450.

As da USC en:
https://www.youtube.com/playlist?list=PLN7h5nFkg2ZVzAB9nhuY2_ocU9m9O9MM8

As do CCG en:
https://www.youtube.com/playlist?list=PLU-_Ltp4IaHcr4QC9xQ8rZuxeHd617I5E

O Comité de Redacción de *La Tribuna*, de acordo co Comité Organizador do Congreso, decidiu acoller, nas seccións de Estudos e Documentos deste número 16 da revista, correspondente ao ano 2021, os textos dos relatorios e comunicacións, revisados e adaptados ás normas editoriais, e sometidos previamente aos preceptivos informes de avaliación. Por diversas razóns e por decisión dos seus autores e autoras, non todos os textos presentados no Congreso se recollen neste volume: algúns publicaranse en próximos números de *La Tribuna*. Os editores deste número 16, encargados da coordinación e edición, son os profesores Olivia Rodríguez González e Santiago Díaz Lage.

Galdós entre Pardo Bazán y Concha Morell

Yolanda Arencibia
UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA
cyolanda.arencibia@ulpgc.es

(recibido novembro /2021, aceptado decembro/2021)

RESUMEN: No es necesario insistir en la importancia de los epistolarios de autor; ni tampoco en el interés del redactado por doña Emilia Pardo Bazán para comunicarse con Benito Pérez Galdós. Otra mujer de la vida de Galdós, Concha Morell, hizo lo mismo; de modo que hoy contamos con dos epistolarios de amor diferentes y dirigidos a una misma persona. La lectura atenta de ambos, nos ha permitido comprobar la existencia de una referencia cultural común a ambas correspondencias. El escritor, pues, aparece como vía de trasmisión cultural para las dos interesantes mujeres.

PALABRAS CLAVE: Epistolarios. Referencias culturales. Biografía. Crítica literaria.

ABSTRACT: It is not necessary to insist on the importance of the author's epistolaries; neither in the interest of the one written by doña Emilia Pardo Bazán to communicate with Benito Pérez Galdós. Another woman in Galdós' life, Concha Morell, did the same; so that today we have two different love letters addressed to the same person. The careful reading of both has allowed us to verify the existence of a common cultural reference to both correspondences. The writer, then, appears as a means of cultural transmission for the two interesting women.

KEYWORDS: Epistolaries. Cultural references. Biography. Literary criticism.

Los epistolarios suelen ser fuente privilegiada de información sobre remitentes y receptores. No voy insistir en ello; ni tampoco en la cantidad enorme de saberes que ha podido aportarnos el centenar de cartas que se conservan remitidas por Emilia Pardo Bazán a Pérez Galdós. De muy distinta naturaleza son esos saberes; pero interesantes todos.

Los lectores impenitentes de epistolarios anotamos y entrecruzamos datos y, más allá de los contenidos de interés científico o profesional, solemos acabar atrapados en un mundo de suspicacias y de curiosidades. Nada interesarían muchas de ellas si no se refirieran a los creadores que nos apasionan intelectualmente; a aquellos sobre quienes descubrir una novedad o clarificar un asunto polémico, significa siempre un Hallazgo, con mayúsculas.

Según don Gregorio Marañón, médico y amigo del Galdós maduro, don Benito era muy viril. «No puedo dejar de pensar en Galdós, hombre soltero seguramente por influencia

de la emoción materna, súper viril y mujeriego, aunque tímido con las mujeres»[1]. "No puedo dejar de pensar", indica, con preocupación, aquel Marañón (recordemos) en cuya trayectoria científica sobresale la atención a la biografía fundamentada en las psicologías personales, lo que llamó "psicohistoria". Es lógica pues, la preocupación del amigo científico.

Conocemos hoy bastantes datos sobre la vida amorosa de Galdos. Y no todo encaja en aquella personalidad. Siguen extrañándonos detalles importantes; por ejemplo, la coincidencia cronológica de algunas de sus relaciones; por ejemplo, la manera de actuar frente a algunas de las mujeres de su vida: sus amores, su hija, sus hermanas…

Claro que ha de interesarnos principalmente el gran escritor que es Pérez Galdós. Pero estos detalles, ¿son solo aspectos del hombre Benito Pérez Galdós que en nada tienen que ver con el creador que admiramos? Es posible. ¿Sí? ¿No fue el propio escritor el que afirmó que

> La impersonalidad del autor, preconizada hoy por algunos como sistema artístico, no es más que un vano emblema de banderas literarias, que si ondean triunfantes, es por la vigorosa personalidad de los capitanes que en su mano las llevan.
>
> El que compone un asunto y le da vida poética, así en la novela como en el teatro, está presente siempre: presente en los arrebatos de la lírica, presente en el relato de pasión o de análisis, presente en el teatro mismo. Su espíritu es el fundamento indispensable para que puedan entrar en el molde artístico los seres imaginados que remedan el palpitar de la vida. (Prólogo a *El abuelo,* 245-46).

¿No fue Galdós, el Galdós privado ahora, el que confesó a Teodosia Gandarias que la lectura del *Napoleón íntimo* le parecía un libro del mayor interés? (1993, 279)[2]

¿Y no fue el propio Galdós el que confesó a Emilia Pardo que había puesto mucho de sí mismo en el Evaristo Feijoo de *Fortunata y Jacinta*? Hemos podido conocer el dato por la respuesta epistolar de la gran escritora, suspicaz, sincera y expansiva siempre:

> ¿Conque Feijoo es personaje representativo, en algún modo, del autor? No lo había sospechado. (…) Ahí está una de las malas consecuencias de haberle visto a usted como se ve a los cometas; yo no sé la concepción del vivir que tiene usted, y claro está que lo he de estudiar con interés inmenso, porque como dice muy bien Taine, una obra es ante todo un hombre y un alma, y sin duda usted tendrá más que ver aún que sus libros (…) Y me agradará tanto más esta exploración, cuanto que sospecho en usted condiciones de calma y equilibrio que me serán de muy provechoso ejemplo a mí, romántica y viva como nadie. (*Epistolario*, 203).

Tras estas reflexiones, y desde mi entrega intelectual a todo lo que tiene que ver con Pérez Galdós, afirmo que todo lo humano sobre este autor me interesa. Y que siempre

---

[1] G. Marañón, Amiel, 1988, 0. 260.

[2] Se refiere sin duda el escritor a la traducción de *La vida íntima de Napoleón* de Arthur Lévy de 1893, que realizó Rafael Mesa y López, y que expone claramente la intimidad del estadista en su relación con su familia y sus amigos.

abordo este asunto desde el rigor y el respeto que merece él, Galdós, y que merecen sus remitentes: hoy, ellas, Emilia Pardo Bazán y Concha Morell. Los tres, personajes públicos.

*

Sentando bases en lo que ahora sabemos, y simplificando, podemos afirmar que la relación amistosa-profesional de Galdós- Pardo Bazán, la admiración del uno por el otro, fue temprana y tan larga como la vida de ambos permitió. La escritora gallega –siempre sincera y espontánea- dejó pruebas de esa amistad, ya desaparecido don Benito, cuando afeó a Miguel de Unamuno por carta su desdén ofensivo respecto al amigo entrañable.

> No sé si Ud. sabe que yo soy uno de sus verdaderos amigos. Tengo esa condición. Y eso no impedirá que le eche una peluca por lo que dijo de Galdós. Ya sé que lo han aumentado mucho; pero la ocasión fue pésima. De todo esto se tratará, si Ud. se nos presenta, como espero, dispuesto a la plática. (24-II-1920, Archivo Casa-Museo Unamuno).

La relación amorosa entre Pardo Bazán y Galdós debió iniciarse en la mitad de los años ochenta del siglo, tal vez en 1884, y fue decayendo a partir de 1891. El epistolario conservado de doña Emilia apoya estas conjeturas[3]. La relación amorosa de Galdós con "la otra mujer" que ahora nos ocupa, con Concha Morell, tiene límites claros: la del inicio, 22 de junio de 1891, como recuerdan los amantes en carta de 1892, y se mantuvo, con altibajos, hasta 1900. A partir de entonces, la ruptura fue casi total.

*

GALDÓS ENTRE PARDO BAZÁN Y CONCHA MORELL

1891 fue año importante para Galdós. Primero, en enero había experimentado el sentimiento de la paternidad con el nacimiento de su hija María; segundo, en mayo publicó el tomo final de *Ángel Guerra,* -anotemos: la historia de aquel enamorado de vocación "guerrera", que busca su alma en causas perdidas y "angélicas" en la intención; tercero, se halla en puertas de cumplir la ilusión de ser dramaturgo, además de narrador; cuarto, está ilusionado con los planos de la que será su propia casa, sita en unos terrenos que ha comprado en la parte alta de Santander; y quinto, está en los albores de una relación apasionada con una joven de veintisiete años, esbelta, de facciones delicadas, rubia, blanca, agradable, voz armoniosa, especial sentido del humor, simpática, y –importante- una mujer que vivía con un protector a quien llamaba "papá" y a quien puede poner un piso, "un palomar", en Buen Suceso, 17. Galdós está vivo. Ilusionado. Optimista. Tal vez pletórico. Además, doña Emilia está muy cerca de su vida como mano amiga en todo lo concerniente al estreno cercano de *Realidad*, su primer drama.

---

[3] Tal epistolario ha sido editado recientemente por las profesoras Ermitas Penas y Marisa Sotelo. Me sirvo de esa edición para las referencias de este trabajo.

Y ese año de 1891, cuando el escritor se refugia en Santander ya casi pasado el verano, se aplica en la escritura de *Tristana*, una ficción asentada en el asunto de Concha Morell y sus circunstancias. Será una novela de redacción rápida –la anuncia a su editor como tarea de menos de tres meses-[4], pero que no se publica hasta 1892, porque el novelista metido a autor de teatro tuvo que interrumpir aquella redacción en diciembre para dedicarse de lleno al arreglo para la escena de *Realidad* novela.

Resultará esa novela, *Tristana,* una invención realista de la muchacha acaparada por don Lope, que tiene aspiraciones utópicas sobre lo que podría ser su vida, que se enamora de un artista sujeto a una tía, que quiere ser independiente… Con estos mimbres, la novela de Tristanita no podía haber tenido otro final que el que tuvo. Porque, a la postre, Tristana es la historia la de una derrota anunciada. En *Tristana* no sólo fracasa la protagonista, sino que fracasa la propuesta de posibilidad de la libertad en la pareja: porque si Tristana rechaza el casamiento porque sería una pérdida de su libertad, la unión libre desasosiega a Horacio, que se siente disminuido, confuso, amedrentado: Su relación con Tristana se parece a una lucha, y la separación de la pareja puede ser una liberación. Galdós parece estar presentándonos su propia situación. En este caso, *Tristana* se inspira en Concha, en Pardo Bazán y en sí mismo. Así lo consideró la suspicacia temprana de María Zambrano, que incidió en ver en esta novela, además de lo obvio, la paradoja personal de Pérez Galdós, la novela que debería ser «la obra única de un autor» (1989, 146). A la postre, el don Lope de la ficción sirvió de asidero a Tristana, y Pardo Bazán tiene su fortaleza en la literatura y en su personalidad. Pero Concha Morell no va a tener tanta suerte; y Galdós ha de vivir con sus propias incongruencias, como todos. La propuesta positiva que contiene la novela es lo que supone de llamada de atención pública hacía la perentoriedad de una mejor educación para la mujer, indispensable para situarla en condiciones de valerse por sí misma. Una apuesta nada habitual en la época.

*

Tristana es Concha Morell novelada, dijimos. «Tengo muchísimos deseos de conocer el libro que ahora estás escribiendo, ese que dices que te he inspirado yo. Ven pronto para que lo leamos juntos», le había escrito ella. (AMPG[5], 3065).

Pero no está Pardo Bazán ausente de la novela. Porque mucho hay de las cartas de doña Emilia en las que intercambian los protagonistas Horacio y Tristana.

Algo de ello sabemos. Intentaré añadir algo al respecto.

Esas cartas, las de la novela *Tristana*, aparecen a partir del capítulo VIII de los veintinueve totales del texto, y ocupan los VIII, IX, XVI, y XXI, insertadas en el discurso novelesco mediante diversas técnicas de taller que Galdós domina: la carta directa,

[4] Carta 9408 a Miguel de la Cámara, de 13 de noviembre de 1891: «Mando 17 cuartillas. Es poco, pero los principios siempre son difíciles. Enjareté el comienzo que es lo que más cuesta, y una vez adquirido el impulso avanzaré rápidamente hasta el fin». (AMPG; archivo Museo Canario) Confía Galdós en la nueva novela como medio eficaz para obtener réditos urgentes. Acuciaban al escritor los gastos derivados de las obras de Santander, pero también los del sostenimiento de la familia: los alquileres de las casas de Madrid y de Santander, el alquiler del palomar de Concha, y los gastos precisos para el sostenimiento y cuidados de Lorenza Cobián y de la pequeña María.

[5] AMPG. Archivo Museo Pérez Galdós.

el monólogo epistolar incorporado al discurso narrativo, las voces de los personajes comentando o repitiendo pasajes epistolares, etc.

La joven Tristana que se manifiesta por carta es atractiva y ocurrente: escribe en tono desenfadado, inserta citas en italiano, acude a lugares comunes librescos casi tanto como a las deformaciones léxicas, onomásticas muchas de ellas… ¿Evoca en ellas Galdós a Concha? ¿Cuándo empezó Concha a escribir a Galdós?

El epistolario que conocemos de Concha Morell a Galdós es amplio, y en su inmensa mayoría carece de fechas, por lo que solo por conjeturas puede datarse. Así y todo, pueden ser organizadas en tres grupos, y el Archivo del Museo Galdós lo ha ordenado con cierta lógica (tal vez en un origen las cartas estaban en sus sobres) de modo que las consideradas *primeras* podrían serlo, porque son cartas de peor caligrafía y de penosa ortografía, propias de una mujer insegura y vacilante. Algunas de estas "primeras" pudieron ser recibidas por Galdós durante la redacción de la novela.

Concha llegará a ser una remitente de cartas muy atractiva; y adquirirá modos de escritura que se corresponden con las que ahora escribe la ficcional Tristana. Pero nada de ello se registran en estas cartas primeras.

No hay duda de que Galdós se propuso aumentar la cultura de Concha. Nada tiene de extraño, porque fue tónica personal del escritor con quienes tuvo a su alrededor. Y no solo con "las mujeres de su vida", que parece demostrado respecto a Lorenza Cobián que llegó a redactar unas frases, según afirman sus descendientes. Incluso, recomendará lecturas y aconsejará modos de actuar pedagógicos a la mujer culta que fue Teodosia Gandarias…

Concha Morell aprendería pronto, porque era muy lista y no era una analfabeta. Sus cartas demuestran, aumentando cronológicamente, que llegó a poseer una cultura mediana y que era una buena lectora, capaz de interpretar con acierto lo leído y de jugar inteligentemente con ello; capaz también de incluir citas literarias oportunas (también en italiano) y de redactar con fluidez y gracia. En sus años últimos llegará a redactar para la prensa. No pudo llegar a ser actriz por falta de aptitudes y por problemas de su personalidad frágil; y al final de su caída declarará que habría trabajado en cualquier cosa. Frente a Pardo Bazán o a Lorenza Cobián, el fracaso de Concha es "el quijotismo" de no tener conciencia de su situación. Seguramente Lorenza Cobián no pensó en la posibilidad de una relación consolidada con Galdós; y a Pardo Bazán le habían venido bien las argucias de ocultación de su enamorado, hasta tomárselas a broma. Pero no ha de ocurrirle lo mismo a Concha, que tiene otras aspiraciones: ella hubiera querido poder "ser vista" por la familia de Galdós, casarse con él. Y ahí tendrá que fracasar.

Cuando llegue el momento de la ruptura, alguien culpabilizará a Galdós. Es difícil opinar con perspectiva correcta. Las circunstancias que habían hecho de Concha una mujer impulsiva, desconcertante, imprevisible, y cuya inestabilidad fundamental perturbaba anímicamente al escritor, conformaron su "realidad" de tal modo, que difícilmente aquella relación pudiera haberse consolidado por leyes, aun en personas menos "escurridizas" y temerosas de la opinión de su familia que Galdós. Andando el tiempo, ella se quejará ante su enamorado: «¿Me quedaré en la estacada como Tristana? Tal vez, pero mi *pata* es el corazón. Si vieras como me duele. ¡Qué peso, qué fatiga!» (Carta 3003AMPG).

Así las cosas, puede afirmarse que las cartas que tiene Galdós en su mente y en sus gavetas cuando escribe *Tristana,* son las de Pardo Bazán, tan atractivas, tan inteligentes, tan dotadas del arte sutil de la seducción epistolar[6]. Y la protagonista, Tristana, la imita.

Las tres enamoradas, la ficcional Tristana y la reales Concha y doña Emilia, –tan semejantes la primera y la segunda; tan distinta la tercera- no pueden dejar de relacionarse con el objeto de su amor mediante aquel *vocabulario de los amantes* que el propio Galdós señala en esta novela como

> compuesto de mil formas de lenguaje sugeridas por cualquier anécdota picaresca, por este o el otro chascarrillo, por la lectura de un pasaje grave o de algún verso célebre. Con tales accidentes –concluye- se enriquece el diccionario familiar de los que viven en comunidad absoluta de ideas y sentimientos. (*Tristana*, 85).

Así tiene que ser. Galdós ha vivido intensamente el amor y sabe trasmutar esa experiencia en literatura, en obra de arte literaria. Sabe trasmutar ese amor apasionado que ha sentido y que siente, como sabe trasmutar en arte el paso de ese estadio de entusiasmo amoroso al de la «pasión por lo ideal» que reside en el amor que pasa. Los amantes de *Tristana*, Tristana en este caso –indica el autor Galdós- fueron abandonando ese lenguaje cuando

> se fue desvaneciendo la persona misma de Horacio, sustituida por un ser ideal, obra temeraria de su pensamiento, ser en quien se cifraban todas las bellezas visibles e invisibles. Su corazón se inflamó en un cariñazo que bien podría llamarse místico, por lo incorpóreo y puramente soñado del ser que tales afectos movía. (*Tristana*, 116).

Las cartas que escribe la protagonista de la novela a las alturas finales de su idilio (estamos en el capítulo XXI), se dirigen a un Horacio «nuevo e intangible [que] parecíase un poco al verdadero, pero nada más que un poco»; y tales cartas no deberían enviarse por el correo común sino «por la estafeta del ensueño hacia la estación de los espacios imaginarios». (*Ibd*.)

¿Sería este el tono de las cartas de don Benito a doña Emilia ahora, cuando Concha Morell embelesa sus sentidos? No podemos saberlo.

Fácil es imaginar cuánto hubo de ensombrecer el ánimo de doña Emilia, como mujer y como amante sincera, la lectura de *Tristana*: aquel *señó Juan* cómplice de sus cartas de amor, repetido una y otra vez en otras cartas; aquella *Francisca de Rímini* o *Paca de Rimini*, la evocación libresca con quien ella jugó en sus cartas, ahora revivida con la misma familiaridad cómplice, como "Paquita", "Panchita", "Frasquita" o "Curra", en la voz de aquella protagonista, tras la que -según comentaban las hablillas del chismoso mundillo de la farándula que ensayaba *Realidad*- se escondía aquella actriz joven, hasta ahora desconocida, que se había sumado al reparto de la obra, en el papel de la mujer

[6] Sin embargo, Concha confesó a Juan Sitges que el ver sus cartas «literalmente copiadas y otras fusiladas» en *Tristana* le dolió.

nueva que no desdeña casarse con un hortera. La gran autora gallega tenía que sentirse doblemente defraudada.

Como sabemos (y repito ahora un párrafo de mi libro *Galdós. Una biografía,* 357), Pardo Bazán dedicó casi veinte páginas de su *NuevoTeatro Crítico* (Año II, nº 17, mayo 1892, pp.77-90), al comentario sobre esta novela. El texto tenía que reflejar la sagacidad crítica de la escritora junto a la amante defraudada, sin faltar la admiración profesional al autor. Así, el texto crítico ofrece dos niveles que sólo Galdós podía entender: por un lado, la admiración de siempre por el escritor de genio; por otro, la decepción de la mujer ante el hombre Galdós, del que sin duda esperaba otra cosa; en esta novela y en la vida. Esa decepción reside en el fondo del texto crítico pardobazaniano, y asoma en determinados comentarios añadidos entre paréntesis en dos momentos de su texto. El primero al hilo de la «extrañísima situación» en que vivía la muchacha como hija-amante de su tutor don Lope: («(supongo que Galdós no la califica de extrañísima porque no sea frecuente, sino porque, en efecto, es extraña ante la razón)». Y el segundo, tras objetar la escritora, con agudeza, la conformidad del don Lope ficticio con aquel *ménage à trois* (Lope-Tristana-Horacio) para enfatizar la desorientación que le produce el rol novelístico de don Lope: pues «creíamos (y no era culpa nuestra el creerlo porque fundamento no nos faltaba) que iba a presentarnos Galdós el terrible conflicto del hombre antiguo y el ideal nuevo (…), y sólo encontramos un viejo condescendiente y terco a la vez, muy truchimán, una niña encandilada por un hombre bastante vulgar, y una historia inexpresiva que se desenlaza por medio de un suceso adventicio (…)».

No demostró doña Emilia tal decepción en sus cartas porque, con posterioridad a la fecha de la publicación de la novela, dirigió a Galdós, al menos, cinco cartas más, que mantienen el tono amoroso de siempre, aunque con quejas reiteradas al amante escurridizo. Así, hasta la que parece ser "de despedida", que revela una confesión íntima serena y lúcida: es la que empieza "hoy 3", "Amigo querido, inolvidable y escurridizo como una anguila", datada en la edición indicada, por aproximación, a finales de 1893. Una carta de antología. (*Epistolario…* 367-70).

Galdós y Pardo Bazán, genios de la literatura ambos, sujetos a las leyes de la naturaleza. Sobre todas, «prevalece el amor, ley suprema, porque él es la creación, el principio de las cosas». (*Mendizábal*, 418)

¿Una desgracia, el amor? Tal vez; como apunta el narrador galdosiano de 1871: «Aún podría asegurarse que Muriel sintió, si no amor, una especie de presentimiento de un futuro afecto; presentimiento *que el amor, como todas las desgracias,* envía siempre por delante». *(El audaz*, 507; la cursiva es nuestra).

En todo caso, sería una desgracia irresistible; como apunta el mismo narrador respecto de su personaje:

> Desde aquel instante la amó como se ama a los objetos hallados después de largas indagaciones, como se ama a los problemas resueltos, y con ese especial cariño que ponen los hombres de genio a los ideales hijos de su pensamiento. Vio entonces una nueva fase de su vida, y si hasta entonces la ternura ocupaba hueco muy pequeño en su corazón, desde entonces creyó que no le sería posible vivir sin aquello. (*El audaz*, 691-92).

BIBLIOGRAFÍA

Archivo Museo Canario. Cartas de Pérez Galdós a Miguel de la Cámara.

Archivo Museo Pérez Galdós. Epistolario Galdosiano.

Arencibia, Yolanda (2020), *Galdós. Una biografía*. Barcelona, Tusquets.

Epistolario de Emilia Pardo Bazán a Benito Pérez Galdós. Crónica de un encuentro intelectual y sentimental, (2020), Ermitas Penas y Marisa Sotelo edts, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.

Marañón, Gregorio (1988), *Amiel*, Madrid, Espasa-Calpe.

Nuez Caballero, Sebastián de La, (1993), *El último gran amor de Galdós. Cartas a Teodosia Gandarias desde Santander*, Santander, Pronillo,

Pérez Galdós, Benito, (2005), *La sombra, La Fontana de Oro, El audaz,* Yolanda Arencibia ed., Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria.

Pérez Galdós, Benito, (2009), *Misericordia. El abuelo,* Yolanda Arencibia ed., Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria.

Pérez Galdós, Benito,, (2010), *Episodios Nacionales. Tercera serie, I,* Yolanda Arencibia ed., Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria.

El feminismo de Pardo Bazán: una perspectiva histórica y contextual

Isabel Burdiel
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
isabel.burdiel@uv.es

(recibido novembro /2021, aceptado decembro/2021)

RESUMEN: Los argumentos sobre los que se basan algunas críticas a Pardo Bazán en la actualidad, cuestionando su feminismo, están profundamente desencaminados históricamente y por lo tanto no advierten que Pardo Bazán, es cierto, fue conservadora y feminista, pero no una *feminista conservadora*. Fue escritora y católica pero no una escritora católica. El feminismo de Pardo Bazán utilizó los diversos lenguajes disponibles en su época (lo mismo que hacen los feminismos actuales) para elaborar una propuesta sumamente radical y netamente moderna que formó parte sustancial del doble debate de finales del siglo XIX y principios del XX sobre el acceso de las masas a la política y sobre la ciudadanía de las mujeres. Más concretamente, sobre las relaciones complejas entre la religión, el liberalismo y el primer feminismo en una encrucijada histórica que ella percibía, y que era, fundamental. A demostrarlo está dedicado este artículo.

PALABRAS CLAVE: Historia, España, Siglo XIX, Feminismo, Liberalismo, Religión, Individualismo, Ciudadanía, Mujeres. Pardo Bazán.

ABSTRACT: The arguments on which some criticisms of Pardo Bazán are based today, questioning her feminism, are deeply misguided historically and therefore fail to realize that Pardo Bazán, it is true, was a conservative and a feminist, but not a conservative feminist. She was a writer and a Catholic, but not a Catholic writer. Pardo Bazán's feminism used the various languages available in her time (the same as today's feminisms do) to elaborate a highly radical and distinctly modern proposal that formed a substantial part of the double debate of the late nineteenth and early twentieth centuries on the access of the masses to politics and on women's citizenship. More specifically, on the complex relations between religion, liberalism and early feminism at a historical crossroads that she perceived, and that was, fundamental. This article is dedicated to demonstrate it.

KEYWORDS: History, Spain, 19th Century, Feminism, Liberalism, Religion, Individualism, Citizenship, Women. Pardo Bazán.

Más de medio siglo después de la muerte de Emilia Pardo Bazán, a principios de los años setenta, cuando se forjaba la llamada "segunda ola" (o tercera, según las interpretaciones) del feminismo occidental, la escritora catalana Maria Aurèlia Capmany escribió en sus

Cartes Impertinents sobre lo mucho que le había sorprendido la lectura de sus obras a una joven culta e iconoclasta como ella. El paso de los años y del franquismo habían relegado a Pardo Bazán al papel de novelista regional gallega y, cuando se hablaba de ella, se enfatizaban sobre todo los aspectos más conservadores o supuestamente tradicionalistas de su obra. "A pesar de todos sus esfuerzos –escribió Capmany– su influencia fue nula. Nunca se ven citados sus escritos cuando se habla de la ideología española del siglo XIX, nadie se acuerda de sus ideas, de sus denuncias, de sus esperanzas que fueron, de hecho, todo un programa" (Capmany 1971: 32).

Uno de los aspectos más originales de ese programa intelectual, que tanto asombró a Capmany, fue precisamente su capacidad para insertar el feminismo en el debate cultural y político de su época, utilizando abiertamente el término y ampliando el límite de *lo decible* y de *lo escuchable* en la esfera pública liberal (la conservadora, pero también la progresista), con una repercusión en ese ámbito que hoy es reconocidamente singular.

Sin embargo, esa dimensión de Pardo Bazán había quedado sepultada y constituía una especie de "eslabón suelto" en la historia del nuevo feminismo español que se configuraba y fortalecía al hilo del final de la dictadura. ¿Por qué era así? La respuesta fácil y perezosa –que como dicen Isabel Morant y Marilar Aleixandre a propósito de la polémica sobre Meirás asombra que se siga usando hoy– es que el feminismo de Pardo Bazán era un feminismo muy conservador (Morant 2021; Aleixandre y López-Sández 2021; Aleixandre 2021).

Quiero defender en este texto que Pardo Bazán ha sido un eslabón suelto en lo que Joan Scott ha llamado nuestra propia fantasía de continuidad y de identidad como feministas, no porque su feminismo fuese de índole conservadora, sino exactamente por lo contrario: por su radicalismo y su singular modernidad para su tiempo. Pardo Bazán nunca creyó, como George Eliot (por citar a una escritora europea) o Concepción Arenal (por citar a una eminente intelectual española), que las mujeres tuviesen una naturaleza o unas disposiciones y cualidades especiales (ligadas fundamentalmente a la maternidad) que las hiciesen más empáticas, moralmente superiores, más capaces para la solidaridad social o individual. Una personalidad y un destino más relacionales (Scott 2006: 111-138).

Como ha demostrado la historiadora Nerea Aresti, aquel argumento estratégico fue, de hecho, el esencial y mayoritario para el desarrollo de la gran narrativa crítica en favor de las mujeres durante el siglo XIX (Aresti 2010 y 2015). Un tipo de feminismo, cuya importancia Pardo Bazán nunca dejó de reconocer (fue una gran admiradora de Concepción Arenal, aunque no se puede decir lo contrario), pero del que se distanció públicamente con argumentos que, a mi juicio, hoy parece –sorprendentemente– que es necesario seguir utilizando o discutiendo.

En tanto que historiadora (y recalco esta condición) creo que los argumentos sobre los que se basan algunas críticas a Pardo Bazán en la actualidad, cuestionando su feminismo, están profundamente desencaminados históricamente (más aún, carecen de todo sentido histórico reconocible) y por lo tanto no son capaces de pensar que Pardo Bazán, es cierto, fue conservadora y feminista, pero *no* una feminista conservadora. En perspectiva histórica –que es la única en que se puede valorar el pasado– lo que quiero argumentar es que la obra (y la vida) de Pardo Bazán formaron parte sustancial del doble debate de finales del

siglo XIX y principios del XX sobre el acceso de las masas a la política y sobre la ciudadanía de las mujeres. Más concretamente, sobre las relaciones complejas entre el liberalismo y el primer feminismo en una encrucijada histórica que ella percibía, y que era, fundamental.

Mi énfasis está puesto, por lo tanto, en ese momento umbral en el que lo que interesa no es tanto lo que llevó al futuro sino lo que estaba en disputa y cómo lo estaba: los horizontes entrevistos y los descartados en aquel momento (Kracauer 2010). Por otra parte, el hecho de que el término *feminismo* –entonces abiertamente utilizado– se convirtiese en anatema más tarde, y claramente durante el franquismo, de lo que debe alertarnos es de que el cambio histórico no es lineal y que los "retrocesos" son posibles en determinadas condiciones. Lo cual, por cierto, también nos lleva a la actualidad y a sus paradojas.

* * * * *

En la práctica cotidiana de discusión sobre la llamada *cuestión femenina* se cruzaron, en toda Europa, lenguajes y tradiciones culturales diferentes. Diferentes, pero no estancas, como no lo son ahora. Por un lado, se enfrentaban la vieja misoginia y el nuevo ideal del "ángel doméstico". Junto a ello se diseminaban, con la autoridad de la ciencia, los razonamientos positivistas sobre la *diferencia natural* entre hombres y mujeres. Pervivía y se reformulaba, al mismo tiempo, el modelo de la madre cristiana y el de la mujer fuerte de la Biblia. Por último, se discutían las críticas de raíz ilustrada y horizonte universalista sobre la educación y la extensión a las mujeres de los derechos adquiridos por los hombres en el curso de las décadas revolucionarias.

Un legado abigarrado y confuso, con enormes contradicciones en su diversidad, que requiere en cada caso un análisis concreto, pero cuyo resultado colectivo más sobresaliente fue, como escribió el jurista y sociólogo de origen krausista, Adolfo Posada, que el *feminismo* (título de la recopilación de artículos que publicó en 1899) lograse convertirse en la última década del siglo en una de *las cuestiones del día* en todos los países europeos occidentales. Era el anuncio de (cito a Posada) "una de las revoluciones más grandes que en este siglo han empezado a cumplirse […] el cambio de la condición política, doméstica, económica, educativa y moral de la mujer" (Posada 1994 [1899]: 30). Lo interesante es ser capaz de entender, en ese contexto, cómo en el peculiar feminismo de Emilia Pardo Bazán se aliaron tradiciones y lenguajes de denuncia muy diversos. Lo cual, insisto, no era inhabitual en la construcción de nuestro legado feminista, que siempre ha sido necesario, no sólo ahora, declinar en plural.

Para Pardo Bazán fue fundamental, y no sólo a nivel retórico, una lectura en clave individualista (e inevitablemente anacrónica en tanto que moderna) del legado del catolicismo respecto a la unidad de la especie humana, el carácter no sexuado de las almas, el libre albedrío y la idea de perfectibilidad. Una lectura muy efectiva en favor de la dignificación y los derechos de las mujeres realizada, al menos en parte, a través del padre Feijoo, de Concepción Arenal y de sus amistades krausistas, quizás más que del krausismo. De ahí procedió, de hecho, una veta de autorización intelectual, moral y personal para convertirse en escritora que fue crucial en su trayectoria. Para evitar conclusiones tópicas respecto a las relaciones entre feminismo y religión, quiero enfatizar tres cuestiones.

La primera, que la reivindicación feminista (o proto-feminista, si se prefiere) en clave religiosa tiene una larguísima tradición y se remonta como poco a Christine de Pizan (*La ciudad de las mujeres*, 1404-1405). Aunque da sus mejores frutos en la cultura protestante, no puede obviarse (como demuestra a mi juicio la historiografía actual más relevante) que las experiencias religiosas, las sensibilidades y las ideas católicas no son esencial e inevitablemente, intrínsecamente, resistentes al feminismo (Stuurman 2007). Otra cosa es la Iglesia católica que, en su abrumadora mayoría y como institución, siempre fue refractaria a la participación de las mujeres en pie de igualdad con los hombres.

De hecho, y para que se entienda bien la distinción entre religiosidad e Iglesia, yo discrepo de que la llamada "feminización" de la religión –producida durante el siglo XIX- fuese progresista. La reconquista de la sociedad pasaba por el sujeto femenino, pero no implicaba ninguna concesión de autonomía real a ese sujeto femenino, sino su subordinación a los dictados de la Iglesia católica, una institución pensada (especialmente en sus jerarquías) como esencialmente masculina. Las mujeres en este sentido eran un magnífico instrumento (moderno, eso sí, como otros utilizados de la modernidad) para una agenda reaccionaria (Romeo 2017 y Mínguez 2020).

También, sin embargo, la religiosidad de las mujeres (y de algunos hombres) podía ser un lenguaje emancipador. Lo interesante y lo crucial –y esta es mi segunda observación– es la forma en que Pardo Bazán se empeñó, desde sus primeros escritos, en explorar la tensión entre razón y fe que era clave en todo el pensamiento europeo de su época, en el contexto de las "ásperas guerras culturales" y del resurgir de la religión en un mundo moderno que fueron características del siglo XIX. En esa empresa (tercera observación) no antepuso la religiosidad, ni su defensa, a la exploración intelectual y artística, aunque sostuvo siempre la razón lógica e individual de creer. Por eso fue escritora y católica, pero nunca una escritora católica. Nada que ver con el modelo de Fernán Caballero o de las "escritoras virtuosas" (como Pilar Sinués) que han estudiado Alda Blanco e Isabel Molina, del que se distanció siempre todo lo que pudo (Blanco 2001 y Molina 2015).

Como demuestra claramente a mi juicio Mª Cruz Romeo, las críticas fáciles y tópicas a la religiosidad de Pardo Bazán –entendida como una limitación a su labor como escritora y feminista– "coinciden en un concepto de modernidad que excluye necesariamente la religión, considerada (sólo) como una rémora del pasado, una instancia premoderna y un vector de atraso –especialmente si se trata de la fe católica" (Romeo 2021: 64). Algo que está siendo profundamente revisado. No en el sentido de celebrar la religiosidad católica en el siglo XIX sino de entenderla históricamente para poder, en su caso, si eso se considera necesario, combatirla o criticarla.

Por lo que respecta a Pardo Bazán, lo importante es ver cómo aúna –de una manera muy útil para poder hablar y escribir *en su época*– una visión del catolicismo como nudo de sociabilidad y de estética, también de identidad nacional, con una percepción muy íntima de la espiritualidad, de creencia y de orientación moral (y política) personales, ligadas a las posibilidades y responsabilidades individuales del ejercicio del libre albedrio. "El libre albedrío y la moral individual es una clave de su pensamiento religioso-estético" (Romeo 2021: 70), también de su feminismo.

A mi juicio, sin embargo, si se hubiera quedado ahí no habría sido tan singular. Ni tan moderna. Como le ocurrió a Mary Wollstonecraft con el pensamiento radical ilustrado, capaz de activar de una forma distinta y decisiva su religiosidad disidente y sus lecturas de Rousseau (Wollstonecraft 1994), para Pardo Bazán fue fundamental una lectura y una tradición netamente liberales para activar y hacer evolucionar su feminismo. Me refiero a *The subjection of women* de John Stuart Mill (1869), que ella tradujo como *La esclavitud femenina* en 1891 y que conoció a través del fundador de la Institución Libre de Enseñanza, el krausista Giner de los Ríos. Lo cual es relevante porque, como ha demostrado Nerea Aresti, los círculos krausistas fueron probablemente el terreno mejor abonado para pensar sobre la emancipación y educación de las mujeres dentro del liberalismo español. Incluso más que los círculos demo-republicanos (Aresti 2012 y 2021). Para esta última cultura política ver la obra de Florencia Peyrou y su estudio sobre el sexismo y la misoginia de esos círculos que, en muchas ocasiones, no tenían nada que envidiar a los propagandistas católicos (Peyrou 2011 y 2020). En todo caso, la traducción del libro de Stuart Mill significó un intento muy atrevido de modernizar el debate español en el sentido que se había producido en el movimiento feminista occidental: una reformulación que afectaba directamente a la línea de flotación del debate clásico que giraba en torno a *la naturaleza* de las mujeres.

Desde ese momento crucial, en su agenda como intelectual ninguna otra de sus pasiones públicas tuvo el alcance y la persistencia de ésta. La acompañó y la definió de por vida. En una entrevista con *El Caballero Audaz* al final de esa vida resumió aquella posibilidad de enlace y reconciliación entre religión y feminismo que le proporcionó (y autorizó) su padre: "Mira, hija mía, los hombres somos muy egoístas y si te dicen alguna vez que hay cosas que pueden hacer los hombres y las mujeres no, di que es mentira, porque no puede haber dos morales para los dos sexos". Cuando le preguntaron sobre el sufragismo británico, aseguró, "Yo soy una *feminista radical"* porque creo que "*todos* los derechos que tiene el hombre debe tenerlos la mujer". En plena guerra mundial, cuando se quería obligarla a definirse como aliadófila o germanófila, aclaraba: "Cada cual tiene sus propósitos y yo tengo el de separar obstáculos de los que estorban a la mujer" (Carretero 1917 y Burdiel 2014-2015). Una opción política que consideraba que estaba a la altura de cualquier otra. Que podía ser, y quizás debía buscar, su legitimidad autónoma de los partidos o más exactamente de las divisiones partidista al uso en su momento. Algo que en 1938 defendería Virginia Woolf en "Tres guineas".

* * * * *

Nadie nace feminista (como no nace liberal, socialista o conservador, incluso español, gallego o francés): se va convirtiendo en tal y ese proceso es el que hay que analizar. Lo he intentado en mi biografía de Pardo Bazán y a ella remito para una lectura más compleja y pausada (Burdiel 2021). Aquí me voy a limitar a señalar algunos hitos personales e intelectuales de ese proceso de conformación de Pardo Bazán en feminista. Es decir, en alguien capaz de comprender que sus dificultades personales eran dificultades colectivas y que, sobre esa premisa, había que asentar el análisis y la acción.

En primer lugar, quiero referirme a su educación en un ambiente liberal progresista en el que la autorización del padre, y muy crucialmente la autorización y el apoyo de su madre, fueron fundamentales para asentar una noción fuerte de sí misma y de sus posibilidades. Mónica Burguera ha analizado la forma en que el progresismo clásico en el que se formaron tanto Pardo Bazán como Amalia de la Rúa fue una cultura política fundamental para el primer feminismo de las damas respetables del segundo tercio del siglo XIX (Burguera 2012). Más allá de la evolución política de sus padres en una línea más conservadora, esas *condiciones de posibilidad iniciales* (Gaddis 2004) que ofreció la cultura liberal progresista son cruciales para entender el feminismo vital e intelectual de Emilia Pardo Bazán. Y, sobre todo, para entender, al igual que ocurre con el catolicismo, su trayectoria de auto-afirmación y auto-representación.

Así, para arropar su traducción de Stuart Mill escribió en el prólogo: "Mi inolvidable padre, desde que puedo recordar cómo pensaba (antes de que yo pudiese asentir con plena convicción a su pensamiento), profesó siempre en estas cuestiones un criterio muy análogo al de Stuart Mill […] Con haber tratado yo después a bastantes de los que aquí pasan por superiores, en esta cuestión de los derechos de la mujer rara vez les he encontrado a la altura de mi padre. Y repito que así le oí opinar desde mis años más tiernos, de suerte que no acertaría a decir si mi convicción propia fue fruto de aquella, o si al concretarse naturalmente la mía, la conformidad vino a corroborar y extender los principios que ya ambos llevábamos en la médula del cerebro" (Pardo Bazán 1999b [1891]: 227).

Las cosas, sin embargo, no fueron (nunca lo son) tan sencillas ni tan lineales. Es necesario entrelazar ese aspecto con su fascinación juvenil por el tradicionalismo político y, luego, su tremendo desengaño respecto del carlismo y del catolicismo más intransigente. En especial cuando le fueron sistemáticamente cortadas las alas a su capacidad intelectual, a su creatividad y a su voluntad política en los años (importantes y nada anecdóticos en su trayectoria) en que militó en las filas antiliberales tras casarse y ensayar su pluma escribiendo en revistas católicas ortodoxas como *La Ciencia Cristiana* y otras. No puedo entrar más en ello en estas breves páginas, pero lo juzgo fundamental porque nos habla también del desengaño contrario: con el liberalismo de su época, o al menos, con algunos liberales (como *Clarín* o Juan Valera) que ridiculizaron sistemáticamente a las mujeres escritoras y que fueron tanto o más misóginos (como he avanzado antes) que los neocatólicos. Rosalía de Castro ya dijo en su momento que, incluso los más progresistas miraban a la mujer escritora como quien ve al diablo (Lama 2017).

Al situar el género sobre otros criterios de ordenación social y fisiológica (a través de la ciencia o de la sociología positivista) los liberales dieron origen a agravios comparativos y sentimientos de injusticia, sobre todo en las mujeres de las clases privilegiadas (en Europa occidental y en Estados Unidos, al menos), quienes encontraron difícil aceptar ser tratadas igual que sus hermanas de condición humilde y, sobre todo, peor que el mendigo, el esclavo o el analfabeto varón. Y esto también, nos guste o no, forma parte de la historia del feminismo. Porque con el privilegio, como escribieron otras privilegiadas como Simone de Beauvoir o Virginia Woolf (Fraisse 2008), se pueden hacer muchas cosas: sentarse sobre él y aprovecharlo sin el más mínimo sentido de responsabilidad colectiva, o usarlo para

cambiar el mundo, para dejarlo menos injusto y menos estúpido que cuando se llegó a él. Esto último es lo que hizo Pardo Bazán respecto a la emancipación de las mujeres.

No voy a entrar en el famoso episodio del primer intento fallido de entrar en la Real Academia Española porque es muy conocido. Tan sólo quiero apuntar su respuesta, en aquel momento, a *Clarín* cuando éste le escribió *asombrado* porque quisiera ser académica: "yo no soy redentora, predicadora ni emancipadora. Pero siempre que, al alcance de mi mano, en mi esfera de acción, sin comprometer una buena causa con ridiculeces, pueda reivindicar algún derecho para esta categoría de *parias* y *sudras* a que estamos relegadas, lo haré, lo haré, lo haré […] ¿Que si iría yo a las sesiones? Claro está; ¿por qué no? ¿Qué género de inconveniente ve usted en ello? Ni lo vislumbro" (Rubio y Deaño (eds.) 2018: 163-164).

Fue por esos años batalladores cuando Pardo Bazán consolidó su feminismo y respondió a esas críticas y esas chanzas con lo que mejor sabía hacer: escribir. Publicó su primer texto importante al respecto casi al mismo tiempo que se vio envuelta en "la cuestión académica". Como en muchas otras ocasiones en su vida, en la estirpe de los clásicos, fue el fruto de un encargo editorial. En este caso, de la británica *Fortnightly Review* que estaba publicando una serie sobre mujeres europeas. Fue publicada en castellano por *La España Moderna* bajo el título de *La mujer española*. Como le escribió a Josep Yxart, era simplemente un esbozo: "no he podido decir [..] ni la vigésima parte de lo mucho que tengo cavilado sobre la condición de mi sexo en sociedad y ante la ley; acaso algún día pueda dar salida a una ebullición de ideas que estoy poco a poco depurando y que con los años adquirirá más fuerza, como el vino generoso" (Torres (ed.) 1977: 409)

Tenía razón. Esta obra –que es probablemente la que ha tenido más fama posterior– es a mi juicio la más tímida y menos elaborada de su autora. Sin embargo, plantea dos cuestiones cruciales que quiero destacar. Por una parte, introduce una línea argumental que Pardo Bazán reiteraría toda su vida y que enlaza directamente, como he apuntado antes, con los estudios más actuales sobre las relaciones entre liberalismo y feminismo. En vez de considerar al primero únicamente como un territorio amistoso en el que podrían desenvolverse, con el tiempo, los derechos de la mujer a imitación de lo que iba sucediendo con el hombre, Pardo Bazán lo consideraba un territorio que podía ser efectivamente hostil. Un territorio en cuyo seno se había ensanchado la brecha entre los sexos colocando a las mujeres en una posición de desventaja mayor que nunca porque creaba una escisión profunda, naturalizada, entre las esferas pública (masculina) y privada (femenina).

Para el liberalismo, "todo puede y debe transformarse; solo la mujer ha de mantenerse inmutable y fija como la estrella polar". O al menos eso era lo que ella percibía y, en ninguna otra de sus intervenciones políticas, fue tan crítica y al tiempo tan cercana al liberalismo como lo fue cuando elaboró sus propuestas feministas. Una cuestión que es necesario tener muy en cuenta para comprender la singularidad de la posición de Emilia Pardo Bazán en comparación, por ejemplo, con Concepción Arenal, con Concepción Gimeno de Flaquer o con Rosario de Acuña (Caballé 2018, Pintos 2016 y Hernández

Sandoica 2012). Por no hablar de las mujeres de otros ambientes más radicales ligadas a las culturas republicanas, al saintsimonismo y al socialismo (Espigado 2005)

Con todo, en segundo lugar, y esto es lo más interesante quizás, la cuestión no era sólo, ni quizás fundamentalmente, una cuestión de derechos formales. Era una cuestión de costumbres y emociones: "para el español, por más liberal y avanzado que sea, no vacilo en decirlo, el ideal femenino no está en el porvenir, ni aun en el presente, sino en el pasado. La esposa modelo sigue siendo la de cien años hace […] sus hijas, hermanas, esposas y madres no pueden ser más que acendradas católicas". Preguntadles "qué condiciones tiene que reunir la mujer de su corazón, y os trazará un diseño muy poco diferente al que delineó Fray Luis de León en *La perfecta casada*, o Juan Vives en *La institución de la mujer* cristiana". Ahí, en ese nudo de valores, emociones y costumbres antiguas, combinadas con unas leyes revolucionarias que habían alejado aún más la situación de los hombres y de las mujeres, se encontraba "la clave de varias contradicciones y enigmas, a primera vista inexplicables, que ofrece la sociedad española contemporánea".

Enigmas que para ella en realidad no lo eran y que afectaban a las diferencias enormes entre las declaraciones públicas y las vidas privadas de los más radicales liberales, escépticos o librepensadores que querían a sus mujeres católicas convencionales como garantes de la inmutabilidad emocional del hogar. Eso sí, un catolicismo sin estridencias, sin entusiasmos o arrobos místicos. "Es una piedad tibia: un justo medio de piedad. Y la mujer ha tomado dócilmente ese camino, ni se exalta, ni se descarría" (Pardo Bazán 1999b [1889]).

Esa mediocridad intelectual y moral general, indiferenciada, era la tónica mayoritaria entre la clase media donde la sujeción de las mujeres, su gregarismo y su banalidad eran, a su juicio, mayores (y más influyentes) que entre la aristocracia y el pueblo. Una observación sociológica que hoy nos parece muy polémica pero que compartía con otros analistas críticos de la época –como por ejemplo el krausista Adolfo Posada– cuando ambos insistían en atribuir la situación de esas mujeres de clase media a los efectos de una educación letal para la moralidad y el intelecto, para su situación social y económica. Pocos años más tarde, Pardo Bazán exploró los efectos y las posibles líneas de fuga de esa situación en dos novelas que constituyen, a mi juicio, la cumbre de su talento narrativo: *Doña Milagros* (1894) y *Memorias de un solterón* (1896), pensadas ambas para formar parte de un ciclo titulado *Adán y Eva*.

Se trata de dos obras de una madurez y de una profundidad psicológica que tan sólo en los últimos años han podido ser valoradas en toda su extensión. Como apunta el título del ciclo, el tema fundamental era la relación entre los sexos y, en este caso, sus posibilidades en un ambiente de clase media. En *Doña Milagros* se explora la amistad entre una mujer casada, fuerte, capaz y honesta y un atribulado y débil viudo, don Benicio Neira, padre de nueve hijas que representan todos los tipos posibles de señoritas casaderas con pocos medios económicos.

Como venía denunciando todo el feminismo europeo, la gran tragedia de la mujer de clase media era la imposibilidad de ganarse la vida a riesgo de perder su estatus. Sus mermadas posibilidades de educación, más allá de los modales, y la falta de opciones

profesionales las condenaban a la inacción, a la mala salud producto de la falta de ejercicio físico, a la neurosis, a la manipulación de todas sus emociones dirigiéndolas a un matrimonio necesario, inevitable. La alternativa era la miseria de la soltería. "Hemos convenido que las señoritas no sirven para cosa alguna. Quédense en la casa paterna, criando moho, y erigidas en convento de monjas sin vocación: viendo deslizarse su triste juventud, precursora de una vejez aún más triste […]. Sentenciadas a la miseria y al ocio, o cuando más al trabajo vergonzante, escondido como se esconde un crimen, porque la clase social a que pertenecen las expulsaría de sus filas si supiese que cometían la incongruencia de hacer algo más que *gobernar su casa*" (Pardo Bazán 1999b [1890]: 100-101). Las hijas de don Benicio (en *Doña Milagros* y en *Memorias de un solterón*) estaban atrapadas ahí. Los nombres de la trampa, colectiva, era lo que había que estudiar.

La evolución decisiva de su pensamiento en ese sentido se hace evidente a partir de entonces. Sus pilares teóricos son, además del prólogo ya citado a la obra de Stuart Mill, su sonora intervención en el Congreso Pedagógico Hispano-Portugués-Americano celebrado en Madrid en 1892. Desde el punto de vista de la ficción creo que son además fundamentales las novelas *Insolación* y *Morriña* (ambas de 1889). Conviene tratar de forma interrelacionada esos textos tan disímiles que a mi juicio fueron configurando, conjuntamente, una apuesta decidida por la reorientación del pensamiento feminista planteada por Stuart Mill: un lenguaje de análisis y resistencia que reforzó su personal lectura personal, profundamente individualista, casi protestante (excepto en lo estético), del catolicismo y que le permitió también resituar, con mayor equilibrio, su crítica al liberalismo español.

Conviene en este punto preguntarse ya: ¿en qué consistió la aportación de Stuart Mill a la reformulación del debate feminista en el último tercio del siglo XIX? Muy básicamente: en la extensión hacia las mujeres de los argumentos de su influyente ensayo de filosofía política *Sobre la libertad* (1859). El fondo de la cuestión se convertía en la denuncia de la impertinencia política y moral de "interferir en nombre de la naturaleza por temor a la naturaleza". De hecho, era de todo punto imposible definir claramente (ni siquiera discutir) qué eran y debían ser las mujeres (cuál era su *naturaleza*, si es que tuvieran una distinta de los hombres) hasta que no se suprimiesen las restricciones legales y culturales para su desarrollo como individuos. Una línea de razonamiento que permitía exigir reformas en su estatuto legal y en su educación sin tener que justificar las demandas en su especial *naturaleza femenina*. La dignificación de las mujeres no pasaba necesariamente por la consolidación, dignificada, de la categoría de *mujer*. Enfocar la cuestión en términos de libertad individual –como dijo alarmado el economista francés Henri Bradillart en 1872– constituiría el germen de la más grande revolución del siglo XIX: "hasta el abolicionismo […] apenas nada sería comparado con esto" (Offen 2015: 219).

En este sentido, para Pardo Bazán, como para muchas otras feministas europeas y alguna española, fue crucial el hecho de que se reclamase la igualdad de los sexos en nombre del individualismo y no de una supuesta e indiferenciada naturaleza femenina, superior moralmente, con rasgos propios, ligada a la maternidad (individual o social), al estilo de lo que había pensado en su momento Concepción Arenal y preconizaba en sus

revistas y en sus obras (aunque con tensiones varias) Gimeno de Flaquer. Por eso también, Pardo Bazán fue un eslabón suelto y transgresor. "El individualismo y el *diferentismo* –escribió en el prólogo a su edición de *La mujer ante al socialismo* de August Bebel– son para mí ideales supremos de perfección humana". "En nombre del individualismo –dice con Mill– reclamo la igualdad de los sexos" (Pardo Bazán 1999b [1892]: 215-232). Ahí es donde hay que situar la discusión sobre su elitismo –y el de muchas otras feministas de su generación– y no en visiones mecanicistas de escaso recorrido analítico sobre su posición social privilegiada como hidalga, noble, etc. Naturalmente esto último tiene que ver, pero la relación es quebrada y hay que situarla en su lugar.

En torno a ese individualismo (transgresor) giró toda su intervención en el Congreso Pedagógico de 1892, cuya sección quinta –con una asistencia que desbordó todas las previsiones– se ocupó de la educación de las mujeres y demostró la vitalidad del debate en la España de la época. Para doña Emilia, esa educación impedía a las mujeres cumplir el ideal (a su juicio tan católico como ilustrado) de la perfectibilidad y el ejercicio del libre albedrío. La condenaba a la inmovilidad y al gregarismo mientras el hombre progresaba, cambiaba y se diferenciaba. Le quitaba a su destino "toda significación individual, no dejándole sino la que puede tener relativamente al varón". Su eje vital se convertía en la felicidad de los otros: esposo, hijos, padre, hermanos (Pardo Bazán 1999b [1892]: 152).

Como ha apuntado Margaret Sommers, en un artículo ya clásico, "simplemente porque en ciertos lugares y en ciertos momentos históricos las mujeres parezcan ser moralmente más relacionales que los hombres en su sentido de la *agencia*, esto no significa ni sostiene la conclusión más general de que todas las mujeres son, en todo lugar y tiempo, más relacionales que los hombres" (Sommers 1994: 611). Para Pardo Bazán, la nueva educación que se estaba discutiendo en el Congreso Pedagógico no debía ser, por lo tanto, exclusivamente formal sino íntima y social. Debía ser, ante todo, un instrumento para propiciar, en primer término, la capacidad de las mujeres para ser (convertirse en) individuos y, también, su proyección social como tales individuos.

Una de las hijas de Benicio Neira, Fe (llamada Feíta en su familia), fue la expresión literaria de ese ideal en *Memorias de un solterón* (1896). A trancas y barrancas, con modelos y contramodelos que la animan y la desconciertan, Feíta va buscando su camino observada con condescendencia y malicia por un caballero local, tan elegante como librepensador, llamado Mauro Pareja, que es el narrador de la historia. Un caballero liberal típico y una historia aparentemente tópica de Príncipe y Cenicienta. Una historia en la que, por fin, sin embargo, puede salir victoriosa *la mujer futura* encarnada en una jovencita voluntariosa que ama el ejercicio al aire libre, que se ahoga en su casa entre sus hermanas, que quiere ser independiente y trabajar, que consigue *diferenciarse* de su asfixiante fratría a través de una educación casi autodidacta para la que cuenta con la cada vez más sorprendida ayuda (e improbable enamoramiento) de Pareja y de una biblioteca que es un recuerdo y un legado de la que, en tiempos, poseyó la condesa de Espoz y Mina en A Coruña.

Lo interesante de esa novela de plena madurez narrativa –una de las que mejor se leen ahora y de las más transgresoras a pesar o precisamente por su final feliz– es ver cómo se cruzan el proceso de emancipación de Feíta con las dudas y las reservas del caballero

que la observa y la ayuda. Un caballero, insisto, moderno y liberal en gustos e ideas que, sin embargo, se siente alarmado por el entusiasmo y la inteligencia, incluso por el aspecto físico, de aquella muchacha peregrina. Es todavía un placer asistir al proceso por el que Pareja se va convenciendo, al tiempo que Feíta se va desvelando para sí misma, de que aquella mujer no sólo era posible, sino que era *amable*. Y aquí Pardo Bazán vuelve sobre un tema fundamental para todas las mujeres feministas desde Mary Wollstonecraft (Wollstonecraft 1994) cuanto menos: ¿pueden ser amadas por los hombres las mujeres independientes, cultas, intelectuales? ¿De quién se enamoran los hombres? ¿De quién se enamoran las mujeres? Más aún, ¿qué relación oscura puede existir, para estas últimas, entre el amor, el deseo y la sumisión? (Taylor 2012)

Esa cuestión de la individualidad femenina del amor y del deseo es, en todo caso, crucial para lo que Pardo Bazán quiere producir en la mente y en las emociones de sus lectores. Esto es: la admiración, o al menos el respeto, ante esa mujer nueva que hacia el final de la novela, cuando Mauro Pareja le pide en matrimonio, puede contestar: "sólo aspiro a gozar de la libertad… no para abusar de ella en cuestiones de amorucos […] sino para descifrarme, para ver de lo que soy capaz, para completar en lo posible mi educación, para atesorar experiencia, para… en fin, para ser algún tiempo y ¡quién sabe hasta cuándo!, alguien, una persona, un ser humano en el pleno goce de sí mismo" (Pardo Bazán 1999a [1896]: 923). El matrimonio, como en la *Insolación* de la marquesa de Andrade, podía ser también para aquella chica de clase media sólo (¡y nada menos!) una opción entre otras del individuo-mujer. Ese es el final feliz. El amor y el matrimonio (en su caso) no como sumisión sino como elección.

Un planteamiento de este tipo afectaba directamente a dos cuestiones estrechamente relacionadas entre sí y que se situaban en el núcleo del orden social católico, liberal y conservador: la maternidad y la manera de amar de las mujeres. Temas, sobre todo el primero, que trató abiertamente en el Congreso Pedagógico. Para ella era absolutamente necesario concebir la maternidad como una *función* que no tenía carácter esencial para las mujeres: "no puede someterse a ella entera la vida […] además de temporal, la función es adventicia: todas las mujeres conciben ideas, pero no todas conciben hijos. El ser humano no es un árbol frutal, que sólo se cultive por la cosecha". La educación actual de la mujer no podía "llamarse tal *educación*, sino *doma* (y *poda*), pues se propone por fin la obediencia, la pasividad y la sumisión". Acabó concluyendo: "aspiro, señores, a que reconozcáis que la mujer tiene destino propio; que sus primeros deberes naturales son para consigo misma, no relativos y dependientes de la entidad moral de la familia que en su día podrá constituir o no constituir; que su felicidad y dignidad personal tienen que ser el fin esencial de su cultura, y que por consecuencia de ese modo de ser la mujer está investida del mismo derecho a la educación que el hombre entendiéndose la palabra *educación* en el sentido más amplio de cuantos puedan atribuírsele" (Pardo Bazán 1999b [1892]: 162 y 169)

Por eso votó a favor de la coeducación. Un tema en el que muchas otras mujeres del Congreso no estaban de acuerdo o no se atrevieron a defender. Ella pidió una educación igual para ambos sexos y la garantía de que las mujeres pudieran acceder a las profesiones

para las que se habían preparado. Por eso, insistió en que rechazaba que las feministas debieran aliarse con quienes defendían la educación de la mujer *sólo* o *fundamentalmente* para que ésta pudiese educar a sus hijos. "Rechazo esta alianza porque, insisto en ello, considero altamente depresivo para la dignidad humana, representada tanto por la mujer como por el hombre, el concepto de destino relativo, subordinado al ajeno" (Pardo Bazán 1999b [1892]:162).

En una línea de nuevo muy moderna –que enlazaría bien con el feminismo de las llamadas "segunda y tercera ola"– Pardo Bazán era consciente del peso muerto que podía suponer para las mujeres plegarse emocionalmente a encarnar y representar sentimientos y obligaciones morales, atribuidos a ellas *naturalmente,* como colectivo. De esta manera, la disolución del lazo esencial entre mujer y maternidad personal o social, de mujer y superioridad moral y sentimental, adquiere en su discurso un papel estratégico. A su juicio, descifrar aquello era condición esencial para pensar a las mujeres como individuos y no como seres meramente relacionales. O como enigmas.

No puedo tampoco entrar a fondo en ello, pero para acabar. Como escribió María Lejárraga –una de sus admiradoras en la generación posterior– algo que habría que valorar en relación a los estudios más recientes sobre las llamadas "escritoras domésticas" y que la diferenciaba de la mayor parte de los escritores varones de su época, residía en su capacidad para entender el carácter crucial del amor como una pasión culturalmente construida. También en su voluntad de sinceridad al respecto, en su negativa a aceptar el cultivo inane o perverso de las mujeres como enigma. Las acusaciones de inmoralidad, de crudeza, de materialismo, no hacían sino mostrar el temor masculino ante unas *revelaciones* que desmontaban pieza por pieza el sentido común de su tiempo respecto a qué era en realidad, y a qué podía aspirar, el llamado "sexo débil, el de la suavidad, de la blandura, el de las lágrimas y los suspiros…" (Lejárraga / Martínez Sierra 2003, 133-140).

De ahí que no se arropase o encaramase en la categoría de mujer para luchar contra la inferioridad de ésta y por sus derechos. Lo que hizo fue retar esa categoría, intentar disolverla, tornarla inoperante, aniquilar su potencial gregario, aun en sus versiones más positivas. Como hizo Mary Wollstonecraft en el siglo XVIII o Virginia Woolf y Simone de Beauvoir en el siglo XX, defendió y celebró su propia excepcionalidad este sentido (Aresti 2010 y 2021). Analizó los obstáculos que se oponían a su desarrollo e imaginó un mundo en que lograrla (o no lograrla) dependiese del esfuerzo y el mérito, anclado en la igualdad de oportunidades para individuos desiguales. Una fantasía cuyos ecos, incómodos en unos aspectos y prometedores en otros, llegan hasta hoy.

En su época, sin embargo, el peso social de los estereotipos de entonces sobre lo que era una *verdadera mujer*, le cayó encima y trató de engullirla. No lo logró del todo, pero demostró su poder expulsándola de la categoría de mujer, creando para ella una inestabilidad sexual, una excentricidad *varonil* que devoraría su imagen pública. Pardo Bazán o el talento viril, en las versiones favorables. Pardo Bazán o el marimacho alarmante o risible, en las más desfavorables.

Pardo Bazán sabía perfectamente el precio que había de pagar por ser esa "peregrina mujer" que deploraba el amor de Dante por Beatriz como "una idealidad que busca en

la abstracción y en el símbolo lo que no quiso encontrar en la realidad y en la vida"; que admiraba a John Stuart Mill y a Harriet Taylor porque "han traído esa idealización a la tierra", porque habían desvelado al fantasma que acosaba y destruía a las mujeres a base de ensalzarlas. (Pardo Bazán 1999b [1892]: 215-230)

Mientras tanto, mientras el mundo que construyó aquella pareja, y que quizás ella quiso construir en sus propias relaciones amorosas, se hacía realidad, la fuerza redentora de las mujeres estaba en ellas mismas. Nunca dejó de agradecer los apoyos masculinos que tuvo, y que fueron muchos. Nunca olvidó hablar de su padre y de Giner de los Ríos, sobre todo. Nunca tampoco olvidó los agravios, pero los trató con todo el desdén que fue capaz de cultivar. Con esta cita de su intervención en el Congreso Pedagógico concluyo:

> La mujer debe despreciar las injurias estólidas, despreciar las chanzas y burlas insípidas, despreciar las alharacas, despreciar toda malignidad, toda amenaza, toda mala fe, toda hipocresía, toda mezquindad intelectual; y para este sano y fortificante desprecio, amargo como el ajenjo y como el ajenjo medicinal, revestirse de la serenidad del estoico, o armarse de la culta risa del satírico… (Pardo Bazán 1999b [1892]: 173-174)

València, diciembre de 2021-2022

REFERENCIAS

Aleixandre, Marilar y López-Sández, María (2021): *Moviendo los marcos del patriarcado. El pensamiento feminista de Emilia Pardo Bazán*, Vigo, Ménades.

Aleixandre, Marilar (2021): "Emilia Pardo Bazán. Feminismo y dobles varas de medir", *Infolibre* (12 de enero de 2021).

Aresti, Nerea (2010): "Juegos de integración y resistencia. Discursos normativos y estrategias feministas 18860-1910", *Historia social*, 68, pp. 25-46.

Aresti, Nerea (2015): "Cuestión de dignidad. Género, feminismo y culturas políticas", en Carlos Forcadell y Manuel Suárez Cortina (coords.), *La Restauración y la República (1874-1936)*, Madrid-Zaragoza, Marcial Pons-Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 85-110.

Aresti, Nerea (2021): "El feminismo de Emilia Pardo Bazán", en Isabel Burdiel (ed.), *Emilia Pardo Bazán. El reto de la modernidad*, Madrid, Biblioteca Nacional, pp. 76-89.

Blanco, Alda (2001), *Escritoras virtuosas. Narradoras de la domesticidad en España*, Granada, Universidad de Granada.

Burdiel, Isabel (2014-2015): "La última encrucijada: Emilia Pardo Bazán ante la Gran Guerra", *La Tribuna: cadernos de estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, 10, pp. 11-28.

Burdiel, Isabel (2021): *Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Taurus (5ª ed. revisada).

Caballé, Anna (2018): *Concepción Arenal. La caminante y su sombra*, Madrid, Taurus.

Capmany, Maria Aurèlia (1971): *Cartes Impertinents*, Palma de Mallorca, Moll.

Carretero, José M.ª (*El Caballero Audaz*) (1917): "Entrevista con la condesa de Pardo Bazán", *El Día* (17 de febrero).

Espigado, Gloria (2005): "Mujeres radicales: utópicas, republicanas e internacionalistas en España (1848-1870)", *Ayer*, 60, pp. 15-43.

Fraisse, Geneviève (2008): *El privilegio de Simone de Beauvoir*, Buenos Aires, Leviatán.

Gaddis, John Lewis (2004): *El paisaje de la historia. Cómo los historiadores representan el pasado*, Madrid, Anagrama.

Hernández Sandoica; Elena (2022): *Rosario de Acuña. La vida en escritura*, Madrid, Abada.

Kracauer, Siegfried (2010): *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas*, Buenos Aires, Las Cuarenta.

Lama, M.ª Xesús (2017): *Rosalía de Castro. Cantos de independencia e libertade*, Vigo, Galaxia.

Lejárraga, María (María Martínez Sierra) (2003): "La feminidad de Emilia Pardo Bazán", en Alda Blanco (ed.), *A las mujeres: Ensayos feministas de María Martínez Sierra*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, pp. 133-140.

Mínguez, Raúl (2010): "Entre el hogar y la calle: la movilización política de mujeres católicas durante el Sexenio Democrático", *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, 18, pp. 419-449.

Molina, Isabel (2015): *La ficción doméstica: Ángela Grassi, Pilar Sinués y Faustina Saéz de Melgar. Una aproximación a las imágenes de género en la España Burguesa*. Universitat de València. Tesis Doctoral inédita.

Morant, Isabel (2021): "No con esos argumentos. A propósito de Emilia Pardo Bazán y Meirás", *Eldiario.es* (19 de febrero).

Pardo Bazán, Emilia (1999a): *Obras completas, volumen III*, ed. Darío Villanueva y José Manuel González Herrán, Madrid, Fundación José Antonio de Castro.

Pardo Bazán, Emilia (1999a [1890]): *Una Cristiana. La prueba*, en Pardo Bazán, 1999a, pp. 1-401.

Pardo Bazán, Emilia (1999a [1896]): *Memorias de un solterón*, en Pardo Bazán, 1999a, pp. 777-963.

Pardo Bazán, Emilia (1999b): *La mujer española y otros escritos*, ed. Guadalupe Gómez Ferrer, Madrid, Cátedra.

Pardo Bazán, Emilia (1999b [1890]): *La mujer española*, en Pardo Bazán, 1999b, pp. 83-116.

Pardo Bazán, Emilia (1999b [1892a]): *La educación del hombre y de la mujer. Sus relaciones y diferencias (Memoria leída en el Congreso Pedagógico el día 16 de octubre de 1892) y (Resumen de las ponencias y memorias de la sección V. leído en el Congreso Pedagógico el 19 de octubre de 1892*, en Pardo Bazán, 1999b, pp. 149-177.

Pardo Bazán, Emilia (1999b [1892b]: *Stuart Mill*, en Pardo Bazán, 1999b, pp. 215-230.

Pardo Bazán, Emilia (1999b [1892c]): *Augusto Bebel. La mujer ante el socialismo. Advertencia preliminar*, en Pardo Bazán (1999b), pp. 231-232.

Peyrou, Florencia (2011): "Masculinidad y feminidad en el discurso democrático isabelino", *Historia y Política*, 25, pp. 149-174.

Peyrou, Florencia (2020): "Mujeres fuertes, imágenes alternativas de la feminidad en la literatura republicana decimonónica", en Carmen de la Guardia *et al.* (coords.), *Escribir identidades. Diálogos entre historia y literatura*, Madrid, Síntesis, pp. 95-116.

Pintos, Margarita (2016): *Concepción Gimeno de Flaquer*, Madrid, Plaza y Valdés.

Posada, Adolfo (1994 [1899]): *Feminismo*, Madrid, Cátedra.

Romeo, M.ª Cruz (2017): "¿Sujeto católico femenino? Política y religión en España, 1854-1868", *Ayer*, 106, pp. 79-104.

Romeo, Mª Cruz (2021): "Ser a la vez artista y católica. La religiosidad de Pardo Bazán", en Isabel Burdiel (ed.), *Emilia Pardo Bazán. El reto de la modernidad*, Madrid, Biblioteca Nacional, pp. 60-75.

Rubio, Carlos y Deaño, Antonio (eds.) (2018): *La hiedra y el muro. El epistolario de Emilia Pardo Bazán a Leopoldo Alas Ureña, Clarín*. Anexos da Revista *La Tribuna: cadernos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, 1.

Sommers, Margaret (1994): "The Narrative Constitution of Identity: A Relational and Network Approach", *Theory and Society*, 23: 5, pp. 605-649.

Stuurman, Susan (2007): "The soul has no sex: Feminism and Catolicism in Early Modern Europe", en Sarah Knott y Barbara Taylor (eds.), *Women, Gender and Enlightenment*, Londres, Palgrave, pp. 416-438.

Taylor, Barbara (2012): *Mary Wollstonecraft and the Wild Wish of Early Feminism*, Londres, Routledge.

Torres, David (ed.) (1977): "Veinte cartas inéditas de Emilia Pardo Bazán a José Yxart", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LIII, pp. 383-409.

Wollstonecraft, Mary (1994 [1792]: *Vindicación de los derechos de la mujer*, ed. y estudio crítico de Isabel Burdiel, Madrid, Cátedra.

Entre la historia y el folclore: indagación sobre las fuentes de tres cuentos pardobazanianos: "Agravante", "El templo" y "La hierba milagrosa".

Ángeles Ezama Gil
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
aezama@unizar.es

(recibido novembro /2021, aceptado decembro/2021)

RESUMEN: Este trabajo es una contribución a los escasos estudios sobre fuentes de los cuentos de Emilia Pardo Bazán, a través de tres ejemplos: "Agravante", "El templo" y "La hierba milagrosa". No son cuentos *originales* sino tomados de textos previos y/o inspirados en el folclore. Los dos primeros se basan en libros franceses de los siglos XVIII y XIX cuyos modelos de referencia son chinos, y responden a la moda de lo chino que se introdujo en España en el siglo XIX y se desarrolló sobre todo desde los años 70. El tercero también se apoya en modelos literarios populares y cultos pero de procedencia occidental. "Agravante" y "El templo" proceden de una abreviación, con distintos grados de creatividad, del texto francés; "La hierba milagrosa" supone una amplificación de la mayor parte de las fuentes. El didactismo y el final truculento son comunes a los tres.

PALABRAS CLAVE: Cuentos. Fuentes. Folclore. Pardo Bazán. Cuentos chinos.

ABSTRACT: This work is a contribution to the scarce studies on sources of the stories of Emilia Pardo Bazán, through three examples: "Agravante", "El templo" and "La hierba milagrosa". They are not *original* stories but they are taken from previous texts and / or inspired by folklore. The first two are based on French books of the eighteenth and nineteenth centuries whose reference models are Chinese, and they exemplify the fashion of the Chinese that was introduced in Spain in the nineteenth century and developed especially since the 70s. The third also relies on popular and cultured literary models but of Western origin. "Agravante" and "El templo" come from an abbreviation, with varying degrees of creativity, of the French text; "La hierba milagrosa" is an amplification of most sources. Didacticism and the truculent ending are common to all three.

KEYWORDS: Short Stories. Folklore. Pardo Bazán. Chinese Folk Tales.

"AGRAVANTE" Y "EL TEMPLO": DOS CUENTOS CHINOS

Emilia Pardo Bazán publicó dos cuentos chinos, "Agravante" en 1892 y "El templo" en 1900, respectivamente. Ambos vieron la luz durante el mandato de la última emperatriz china, Cixi (Tzu Hsi), que gobernó el país de manera despótica entre 1861 y 1911, una usurpadora al igual que la emperatriz Wu, protagonista de "El templo"; este se publica

coincidiendo en el tiempo con la revuelta de los bóxers (1900-1901), que tan nefasta fue para la última dinastía china (Muñoz Vidal 1997).

Los dos relatos se refieren a personajes célebres de la historia del país asiático. En "Agravante" es el filósofo del siglo IV a. de C. Zhuangzi, discípulo de Lao-Tse, sobre el que se conocen muy pocos datos. Por otra parte, "El templo", precisa Siwen Ning (2014: 374-380), es una versión libre de la biografía de la primera emperatriz en la historia de China, Wu Zhetian (Ou-Ché, Wu-Heu; Tsê-Tian-Hoang-Héou), que vivió entre los siglos VI y VII d.C., e interrumpió durante más de una década la dinastía Tang para establecer la suya propia (dinastía Zhou).

También tienen en común una finalidad didáctica: "Agravante" denuncia la doblez femenina: "No castigo tu inconstancia, que solo a mí ofende, sino tu fingimiento, tu hipocresía que ofende a toda la humanidad". Y "El templo" es interpretado por Ning (2014: 378-380) en clave política, comparando la situación de la China del XVII con la española contemporánea: el trágico desenlace del Imperio chino es una advertencia para los españoles, una condena de la clase dirigente y un llamamiento regenerador para el futuro de España; esta lectura parece verosímil teniendo en cuenta la inclusión del relato en la colección de *Cuentos de la patria*. En mi opinión, sin embargo, el sesgo que confiere la escritora a su versión de la historia, a la que aplica una sustancial dosis de creatividad, dejaría en un segundo lugar esta interpretación para privilegiar otra de orden espiritual.

El modo de contar es, asimismo, muy parecido en ambos relatos, que ofrecen un escueto sumario de sus respectivas fuentes puesto en boca de un narrador omnisciente y sin apenas concesiones al estilo directo; el tono es desenfadado y lúdico, con bastantes coloquialismos, algunos lugares comunes y diminutivos irónicos, y algunos elementos de ambientación chinesca. En "Agravante" se citan dos libros: El *Yi-King (Libro de las mutaciones)*, una obra colectiva escrita hacia los siglos XII-XI a. C., que es un compendio de sabiduría y oráculos (Rémusat 1827: 150-152), y el *Libro de la razón suprema universal y de la virtud*, obra de Lao-Tse, maestro de Zhuangzi, del que este, en opinión de su esposa, es un buen comentador; esta última referencia no está en Rémusat, por lo que es un añadido de la escritora gallega. En "El templo" se añade la referencia a las enseñanzas de la erudita Pan-Hoei-Pan en la formación de Wu como doncella al servicio del emperador; la citada escritora es autora de una obra en siete capítulos que resume los deberes y el destino de la mujer (*Niu-kie-tsi pien*, traducida del chino por Amiot 1778: 368-383).

La diferencia fundamental entre ambos cuentos es que la fuente de "Agravante" se halla en una colección de cuentos (Abel-Rémusat, *Contes chinois*) y el relato está ligado al folclore universal por las anécdotas de la vida del filósofo, en tanto que "El templo" parece tener una base histórica (P. Amiot, *Mémoires concernant l'histoire, les sciences, les arts, les moeurs, les usages, &c. des Chinois*).

"EL TEMPLO", RELATO HISTÓRICO FICCIONALIZADO

En este cuento Pardo Bazán adapta el texto histórico del P. Amiot permitiéndose muchas libertades: hay en él más de invención que de fidelidad a su fuente, y la historia

amorosa de la emperatriz con el bonzo es totalmente inventada; en Amiot la emperatriz elige al bonzo (Hoai-Y) como confidente (1780: 306), no como el objeto de su amor; por los datos conocidos, Amiot opina que no se puede concluir que el bonzo fuera su amante (Ibíd.: 307). Dª Emilia transforma una historia de ambición política, venganza y extremada crueldad en otra de amor y espiritualidad, que, en algún sentido, cristianiza la historia oriental, con lo que parece dignificarse y redimirse por el amor un personaje histórico tan denostado.

El P. Amiot no se detiene en describir físicamente al personaje de la emperatriz Wu, pero sí dice que era una mujer inteligente y cultivada (1780: 255-257); la caracteriza por su ambición (Ibíd.: 261), la tilda de "artificieuse femme" (Ibíd.), de "cruelle" (Ibíd.: 263) y "barbare" (Ibíd.: 266, 280), y afirma que osó llamarse *Impératrice céleste* (293-294), la *Reina celestial* del cuento pardobazaniano. Durante su reinado se cometieron numerosos crímenes para tratar de allanar su camino hacia el trono, lo que no impidió que tuviera numerosos partidarios; de lo que deduce Amiot que fue sin duda una mujer excepcional:

> Elle fit périr plus de monde elle seule, que n'en firent périr les Empereurs les plus cruels. Elle dévasta la maison Impériale par l'exil, la prison & la mort; elle fit des plaies horribles à tous les corps de l'Etat; & les tristes restes de la maison Impériale, & tous les corps mutilés de l'Etat la servirent à l'envi, avec un zele qu'on a de la peine à concevoir. Les Princes prirent à cour ses intérêts, les Tribunaux respecterent ses ordres & les firent exécuter à la rigueur, les Guerriers gagnerent des batailles & reculerent dans quelques endroits les limites de l'Empire, les Lettrés l'encenserent, [.] & le peuple vécut assez tranquille pour ne pas se plaindre de son sort. Il me semble que pour l'assemblage de ce contraste etonnant, il falloit que cette Princesse joignît un esprit supérieur à une politique des plus profondes; qu'elle eût une hardiese de son sexe pour entreprendre, & un courage à toute epreuve pour exécuter; qu'elle alliât dans sa personne des qualités incompatibles, pour se servir à propos des unes ou des autres, suivant qu'elles lui etoient nécessaires pour parvenir à ses fins (Amiot 1780: 299-300).

De esta crueldad extrema es muy poco lo que trasluce el texto pardobazaniano, que además se extiende sobre los placeres a los que se entrega la emperatriz, aspecto que no está en el texto de Amiot. En el modelo francés la emperatriz manda alzar dos templos por decisión propia:

> Elle fit élever avec des frais immenses un Temple du nom de Ta-ming-tang c'est-à-dire Temple du grand Clair-voyant, au nord duquel elle fit bâtir le Temple dit du Ciel, Tien-tang. Dans le premier elle fit placer une statue de bronze, dont la hauteur etoit de deux cents pieds. On peut juger par-là de la hauteur du vaisseau qui la contenoit. Mais cette élévation. n'etoit rien en comparaison de celle du temple du Ciel (Ibíd.: 312)

En el cuento de Dª Emilia esta erección es una petición del bonzo, como también lo es levantar un templo "más alto, más alto, dentro de ti, en tu corazón, al cielo y a la luz"; lo que se traduce en un cambio de comportamiento de la protagonista que ahora se deja arrastrar por la bondad. Pero la venganza de quienes fueron objeto de su crueldad durante años desencadena su muerte por estrangulamiento, muerte también imaginada, porque la

empeatriz Wu histórica acabó retirándose a uno de los palacios destinados a las mujeres y murió con casi 82 años (Amiot 1780: 330).

Zalabardo (2014: 52-58) ha analizado los modos de legitimación de esta emperatriz para ocupar el poder durante un periodo de 50 años y crear su propia dinastía, reconfigurando la percepción de la mujer de acuerdo con las doctrinas del budismo, taoísmo y confucianismo; utilizó la religión como mecanismo político para la toma y legitimación del poder. Por ello fue considerada Wu como una anomalía dentro del género femenino y estimagtizada en la historiografía china desde el año 780 como una usurpadora y desde 1084, además, como la creadora de un régimen ilegítimo.

Ning señala algunos errores de ambientación en "El templo" (2014: 376-377) como el anacronismo en la referencia a los pies vendados o la presencia de la flor del cerezo. Tales anacronismos sin duda obedecen a la libre recreación que la escritora hace de la historia original, hasta el punto de transformarla en un ejemplo con un marcado aire occidental. Y es que las frases del bonzo tienen mucho de cristianas y la conversión de Vu recuerda a la de la pecadora arrepentida (Romero 1982).

"LA DAMA DEL ABANICO BLANCO" Y "AGRAVANTE": ANATOLE FRANCE Y EMILIA PARDO BAZÁN PLAGIAN A ABEL-RÉMUSAT

La primeras traducciones castellanas del cuento de Anatole France "La dama del abanico blanco" fueron las de *La Justicia* el 8 de agosto de 1889 y *La Ilustración* de Barcelona el 12 de enero de 1890; ambas construidas sobre el texto aparecido en *Le Temps* el 28 de julio de 1889 (luego en France 1891). Otra traducción se publicó en *El Liberal* el 18 de junio de 1892, unas semanas antes que "Agravante", que se reprodujo en el mismo periódico el 30 de agosto de ese año.

"Agravante" es un relato de origen oriental que recrea la segunda parte de uno de los *Contes chinois* publicados por Abel-Rémusat (1827), el de "La matrone du pays de Soung", cuyo traductor fue el P. F.X. Dentrecolles; la primera es la que había desarrollado Anatole France en 1889: "En esa colección [Rémusat] la historia de la dama del abanico blanco y la de la viuda inconsolable y consolada forman un solo cuento" (carta abierta a Miguel Moya, en Pardo Bazán 1892b).

France recoge la "historia de la dama del abanico blanco" en una reseña de la colección de 25 cuentos populares del general Tcheng-ki-Tong publicada en 1889; a propósito de ella menciona los traducidos por Rémusat y en concreto la "Dame du pays de Soung" (France 1891: 85-86). Encuentra analogías entre este relato y una fábula milesia de Petronio ("La matrona de Éfeso", *Satyricon*) puesta en verso por La Fontaine. Dice que no le gusta mucho el cuento chino pero le resulta encantador el episodio intercalado del abanico (Rémusat 1827: 154-161), que recrea en lo esencial (France 1891: 86-91), aunque con absoluta libertad, por lo que contiene "quelques détails apocryphes" (Ibíd.: 86).

A esta historia le sigue en Rémusat la que se recrea en "Agravante". El protagonista es el mismo filósofo, Tchouang-Tseu (Zhuang-Zi) en Rémusat y en France, y Li-Kuan en Pardo Bazán, quien, tras haber contemplado a la mujer del abanico, haber indagado sobre

sus acciones y haberla ayudado, vuelve con su esposa (Tian-chi en Rémusat, Pan-siao en Pardo Bazán) y es él ahora el protagonista de una historia que muestra la hipocresía de su mujer. Habría que leer "Agravante" como un *pendant* del relato de France, que se resume sucintamente en su comienzo y al que se remite a los lectores: "Ya conocéis", "Recordaréis".

Tanto France como Pardo Bazán abrevian mucho el texto de Rémusat y alteran algunos de sus aspectos compositivos, lo que se aprecia particularmente en el cambio del diálogo y los versos del modelo por la narración sumaria en estilo indirecto. El filósofo pone a prueba a su esposa en Rémusat y en "Agravante", pero en este se dice explícitamente y en aquel no. El cuento pardobazaniano ahorra muchos detalles de la historia desde la enfermedad y muerte del filósofo hasta el festín matrimonial con su nuevo amante Ta-Hio. "Agravante" se centra sobre todo en los extremismos emocionales de la supuesta viuda y en la rápida relación que inicia con el joven discípulo del fallecido, así como en la noche de bodas. El remedio para la enfermedad del esposo es el mismo en ambos textos así como la *resurrección* del supuestamente fallecido marido, pero en Rémusat este está dentro del ataúd y en "Agravante" sale de detrás de un sauce enano. El desenlace está mucho más detallado en el autor francés que en la escritora gallega y culmina en aquel con el suicidio de la esposa, que, avergonzada, se cuelga de una viga; en "Agravante" el esposo condena a su mujer por su hipocresía y a continuación le abre la cabeza con un hacha.

Ning (2014: 372-374) compara la versión original china de 1624 de Chin Ku Chi Kuan con la de Abel-Rémusat y el cuento de Dª Emilia, y señala que la versión del escritor francés está más cercana a la china, en tanto que Pardo Bazán cambia los nombres de los personajes y elimina el carácter fantástico de la versión francesa y de las populares chinas.

"AGRAVANTE" Y "LA HIERBA MILAGROSA": UN TÁNDEM DE ORIGEN FOLCLÓRICO. DE LA ACUSACIÓN DE PLAGIO A LAS FUENTES

Estos dos cuentos se publicaron por vez primera en el periódico *El Liberal* el 30 de agosto y el 24 de octubre de 1892, respectivamente, en la sección de "Cuentos propios", y posteriormente, en marzo de 1893, en *Nuevo Teatro Crítico*[1]. Luego ambos pasaron a formar parte de la colección *Cuentos nuevos* (1894, 1910), con variantes mínimas con respecto a las ediciones periodísticas.

La intención didáctica es común a ambos, si bien "Agravante" presenta un tono lúdico, de divertimento, en tanto que "La hierba milagrosa" es manifiestamente lírico. Ambos finalizan de modo truculento: en el primero el filósofo "le partió la sien" a la infiel esposa, y en el segundo el soldado "segó el cuello de cisne" de Albaflor.

Tanto uno como otro contienen elementos de origen folclórico. Hay que recordar en este punto la faceta folclorista de Dª Emilia, que fue presidenta de la Sociedad del Folklore gallego (Sotelo 2007; Saurín 2009), pero también estudió y utilizó abundantemente en sus

[1] En adelante *NTC*.

obras las fuentes folclóricas y populares (Sotelo 2007: 298-299). Con respecto al uso de estas fuentes ya la autora en su tantas veces citado "Prefacio" a *Cuentos de amor* decía:

> Ambos procedimientos son, a mi entender, igualmente lícitos, como lo es el refundir asuntos ya tratados o el buscarlos en la tradición y la sabiduría popular o *folklore*. No hay género más amplio y libre que el cuento; no hay, entre los más insignes, cuentista algo fecundo que no explote todas las canteras y filones, empezando por el de su propia fantasía y siguiendo por los variadísimos que le ofrecen las literaturas antiguas y modernas, escritas y orales (s.a.: 8).

El estilo personal es lo único que diferencia las diversas versiones de un mismo cuento popular; así lo afirmaba la escritora en una de sus crónicas de "La vida contemporánea" (*La Ilustración Artística,* 12 julio 1897, p. 450) recordando el caso de *"Agravante":*

> De la disquisición saqué en limpio que apenas existe cuento sentencioso, moral o fantástico que no se halle en veinte o treinta autores, los cuales se lo pasan de mano en mano como el cucurucho de papel, y no tienen más cuidado que transmitirlo encendido, es decir, en bello estilo y con redacción y sentimiento personal.

El mismo día de la aparición en prensa del cuento Fray Juan de Miguel dirige una "Carta abierta a la Sra. Dª Emilia Pardo Bazán" desde *La Unión Católica* (1892a) en que acusa a la escritora de haber plagiado el *Zadig* de Voltaire. El 4 de septiembre Rafael Solís insiste en el plagio en un artículo para *La Libertad* (1892).

Dª Emilia se defiende de esta acusación desde *El Liberal*, a cuyo director, Miguel Moya, escribe una carta abierta que coloca al frente de su relato "La hierba milagrosa". Afirma que ya indicó el origen de "Agravante" en el comienzo del mismo al referirse a las hojas de papel de arroz[2] donde se conserva la dama del abanico blanco recreada por Anatole France y publicada en *El Liberal*; bien es verdad que no citaba explícitamente al autor de la fuente.

En la mencionada carta revela que el original del que lo toma son los *Cuentos chinos* recogidos por los misioneros y coleccionados por Abel de Rémusat *[sic]* en francés; añade que también puede encontrarse en el *Gran Diccionario Universal de Larousse*. En efecto, en la entrada correspondiente a los *Contes chinois* de Rémusat (Larousse 1866: 1073-1074) se dice que el relato conocido en diversas culturas como "La matrone d'Éphèse" es el más interesante de la colección; Pardo Bazán sigue a la letra el texto del *Larousse*, que utiliza para defender su labor ("De estas laboriosas investigaciones se desprende que el cuento es tan de Voltaire como mío, no siendo de nadie en particular […] y estoy cierta de que mi versión se diferencia bastante de las demás") así como la variedad de tonos que el cuento de origen popular puede presentar:

---

[2] Se refiere Dª Emilia al papel de arroz en modo metafórico, porque sobre el mismo solían imprimirse los relatos populares chinos. El papel de arroz era el soporte de la caligrafía china; requería pinceles de gran calidad, tinta, y sobre todo, papel de arroz con un grosor y textura determinados; era la base sobre la que plasmaban textos sagrados, textos literarios y acuarelas; se imprimía por una sola cara.

> Tel est ce récit qui est dramatique et sentencieux chez les chinois, tandis que chez les autres nations il a pris une forme légère et moqueuse; on peut le comparer avec ceux que nous ont laissés sur le même sujet Apulée, Boccace, La Fontaine, Voltaire (Larousse 1866: 1074).

En el final de la epístola Dª Emilia lanza un reto en relación con el cuento que sigue: "al que acierte y diga qué autor español refiere en pocos renglones el caso que va usted a publicar bajo mi firma con el título de "La hierba milagrosa" le regalo una docena de libros", si bien excluye del concurso a Menéndez Pelayo.

El 27 de octubre del mismo año se da noticia en *El Liberal* del citado "Reto literario", comentando que Narciso Amorós[3] ha contestado al requerimiento de la autora remitiendo al periódico un tomo de *Cuentos para [los] niños* (Madrid, s.a.), originales y traducidos, uno de los cuales, "Virginia", cuenta básicamente lo mismo que "La hierba milagrosa". El 29 de octubre, en el mismo diario, Amorós (1892) responde a la escritora aduciendo como fuente española del cuento una obra del P. Fr. Juan Laguna impresa en 1779 (en realidad en 1763).

El 31 de octubre Dª Emilia (1892c) pone punto final a la polémica con una nueva carta abierta dirigida a Miguel Moya en que revela algunas de las fuentes de "La hierba milagrosa", centrándose en la que le es más cercana, la de Juan Luis Vives.

Pero la cosa no quedó aquí; todavía volvió sobre el asunto Fray Juan de Miguel desde *La Unión Católica* el 3 de noviembre (1892b) y Clarín (1892) en uno de sus hirientes artículos satíricos:

> La señora Pardo Bazán escribió un cuento propio… que no era propio, que era ajeno; un periódico neo la dijo que aquello era de Voltaire, y la señora Pardo Bazán replicó que ni de Voltaire ni de ella, pues ya había indicado al contar el cuento que no era suyo. Era chino.
>
> *Para hacer desatinos*
>
> *No hay como los gallegos y los chinos,*
>
> Dice una moraleja popular y algo clandestina (aunque parezca paradoja), pero aquí no viene bien aunque doña Emilia es gallega y el cuento chino, porque no se trata de desatinos […].
>
> Un poco picada doña Emilia, dice ahora que si ella quisiera nada le sería más fácil que contar cuentos ajenos tomándolos de libros arrumbados, y hacerlos pasar como propios.
>
> En efecto, la cosa es fácil, tan fácil como fea. […]
>
> Por lo demás, charaditas pseudo inéditas del género que la señora Pardo saca a relucir, son facilísimas de proponer.

La acusación de plagio evidencia que "Agravante" es un cuento de origen folclórico: la autora traduce y adapta, dando nueva forma a un cuento ya conocido, el de *La matrona de Éfeso* (la viuda infiel), correspondiente al tipo 1510 del catálogo de tipos de Aarne-Thompson (1995). El tipo 1350 (La esposa cariñosa*),* en que el marido finge la muerte y

[3] Amorós y Vázquez de Figueroa. Era hermano del escritor Juan Bautista Amorós, *Silverio Lanza.*

la esposa rápidamente le encuentra un sustituto, también encaja con el asunto del cuento; Amores (1997: 233-234) lo vincula a este segundo tipo del que hay muchos ejemplos en el folclore español. Ruiz Sánchez (2005: 143-144) añade un tercer tipo, el 1352* (La acción burda de la mujer) y considera que los tres tipos son variantes de uno solo; matiza que, con respecto a la versión del cuento de Petronio, el relato muestra en los cuentos populares algunas diferencias:

> En muchos casos el marido no está realmente muerto, sino que se finge muerto. El amante (en caso de estar presente) se convierte entonces, generalmente, en mero cómplice del esposo. La historia queda de este modo inserta en una tradición sapiencial. Lo que se subraya es la lección que da a la esposa el marido, que a veces en estas versiones es un auténtico sabio (Ruiz Sánchez 2005: 155-156)

El tipo de *La matrona de Éfeso* se encuentra en la literatura grecolatina (Fedro, Petronio) pero su origen remoto se halla en la literatura oriental, en la tradición budista, donde hay muchos cuentos de esposas infieles (Noia 2005: 149); también en muchos ejemplarios medievales para aleccionar sobre la falsedad de las mujeres, en *fabliaux* y tratados didácticos (Ibíd.: 153-155). Y tiene una importante presencia en la literatura oral (Ibíd.: 156-157; Espinosa 1947: 355-357)[4].

Espinosa revisó en 1934 varias versiones del cuento empezando por el *Satyricon* de Petronio y otros relatos que siguen su modelo (489-490); percibió que algunas de ellas presentaban detalles muy diferentes que tenían relación directa con las versiones chinas (Ibíd.: 490). El carácter oriental de estos cuentos le parece evidente en aspectos como la inconstancia y la infidelidad de las mujeres. Las versiones chinas del cuento son muy numerosas y en su opinión la mejor, la más tradicional y popular es la del escritor del siglo XVI Chin ku chi kuan, que supera en mucho la versión de Petronio en su inspiración popular y tradicional y en su fondo artístico (Ibíd.: 493-497). Distingue por tanto tres versiones del relato: la petroniana y las occidentales derivadas de ella, el tipo medieval que conserva y desarrolla la mutilación del cuerpo del difunto (fuentes orientales independientes de la petroniana), y el tipo chino (Ibíd.: 497), y cree que las versiones chinas son las más antiguas.

Setaioli (2019) afirma que la historia de este relato en occidente comienza con la obra del P. Du Halde *Description historique de la Chine* (1735)[5], obra colectiva en la que colaboró, entre otros jesuitas, el P. Xavier Dentrecolles, que es el autor de la traducción que me ocupa, traducción incompleta e inexacta según Setaioli (Ibíd.: 437); la versión francesa tuvo mucho éxito y fue luego vertida al inglés y al alemán. Después recogieron el relato Voltaire ("Le nez", *Zadig*, 1748), Oliver Goldsmith ("Story of the Chinese Matron", *The Citizen of the World. Volume I*, 1762) y Thomas Percy. Este último en su libro *Matrons* (1762), incluye dos historias, "The Ephesian Matron" y "The Chinese Matron", basadas en Petronio y en el cuento chino respectivamente (Setaioli 2019: 438). Setaioli (Ibíd.: 442) opina que

[4] Para las versiones literarias españolas véase Fradejas 2018: 189.

[5] Sobre la génesis en China de estos cuentos véase Setaioli 2019: 433-436.

las tradiciones oriental y occidental son independientes e incide en las diferencias entre el texto de Petronio y las versiones chinas, que ya percibió el P. Dentrecolles.

"Agravante", en fin, no responde al modelo grecolatino y sí a las versiones chinas de la historia; es la versión de la leyenda relativa al filósofo taoísta Chuang-tzu (Zhuangzi, siglo IV), que recogió el padre Du Halde, y luego, con leves diferencias, Rémusat.

En cuanto a "La hierba milagrosa", es evidente que el cuento se apoya en algunos motivos folclóricos (Thompson 1989) que hasta ahora no han sido señalados, pese a la obvia factura tradicional del relato: D965 (magic plant) y D978 (magic herb), D1242.4 (magic oil), D1344.5 (Magic ointment renders invulnerable), D1344.10 (magic mandrake gives invulnerability), D1346.5 (plant of immortality) y D1387 (Magic object preserves chastity).

Estos motivos aparecen también en algunas fuentes literarias, a las que alude Dª Emilia (Anónimo 1892) cuando requiere a Narciso Amorós para "que haga constar públicamente *qué autor español refiere en pocas líneas* y de *hierba*, no de *ungüento*, el caso de que yo saqué mi cuentecillo". Amorós precisa (1892) que el autor es el P. Fr. Juan Laguna en *Casos raros de vicios y virtudes para escarmiento de pecadores y ejemplo de virtuosos* y que probablemente Laguna lo tomó de la *Historia eclesiástica* (VII, xiii) de Nicéforo Calixto (s. XIV). En la obra del primero (1763: 128-129)6, la historia se atribuye a Santa Eufrasia de Nicomedia, cuyo remedio para la invulnerabilidad es "un gran medicamento".

En cualquier caso, este ejemplo presenta diversas variantes, como precisa el propio Amorós:

> Que entre estos trescientos [escritores] haya unos que prefirieron restregar el pescuezo de la víctima con una hierba, mientras otros se la restregaron con un ungüento; que estos la pinten rubia y aquellos morena; que por los de acá se le cuelgue el milagro a Eufrasia, virgen nicomediense, mientras yo llevo el episodio al saco de Roma y otros se lo pueden adjudicar a Santa Dula… cosas son todas que no influyen en la esencia de la cuestión.

En el *Fructus Sanctorum y Quinta parte del Flos Sanctorum* (1594; discurso décimo, ejemplos cristianos, 26) de Alonso de Villegas la virgen es Santa Eufrasia y el objeto mágico una cera ablandada; el autor remite a Nicéforo Calixto. En la *Séptima parte de sermones del P. Antonio de Vieira* (1687: 159) Santa Eufrasia utiliza un aceite milagroso. Por su parte, Vives hace una referencia muy breve al episodio, en el que el objeto es una hierba milagrosa y la virgen de nombre Drusila:

> virgen de gran renombre en Dirraquio, la cual, viendo que el cruel vencedor acechaba su castidad, hizo un pacto con él consistente en darle, si su virginidad quedaba a salvo, una hierba que, si se untaba con su jugo, no podría ser vulnerado jamás por arma alguna. Habiendo cogido ella una hierba de un huerto cercano, la primera que le vino a mano, le ruega a él que ponga a prueba el poder de la hierba en ella misma y, restregándosela por el cuello, dijo: "hiere mi cuello para hacer la prueba pues es cosa comprobada". El

[6] Pardo Bazán conoce esta obra, que cita en el "Prefacio" a *Cuentos de amor* y de la que adapta uno de sus ejemplos: "*La cabellera de Laura* es libre glosa de un ejemplo que refiere el franciscano Padre Juan Laguna en sus *Casos raros de vicios y virtudes para escarmiento de pecadores*" (1910: 6).

> soldado lanzó su espada contra el cuello y mató a la doncella (Vives 1994: 128; Libro I, Capítulo X: "Las virtudes de la mujer y los ejemplos que debe imitar").

Vives es la fuente primera de "La hierba milagrosa", ya que *Instrucción de la mujer cristiana: de las vírgenes* es uno de los títulos que Pardo Bazán incluyó en su Biblioteca de la Mujer (vol. 6), y ahí recoge el caso (Vives, s.a., ca. 1892: 91). Otra fuente muy conocida, pero no española, es el *Orlando furioso* (1516) de Ariosto, que en su canto XXVIII ilustra acerca "De la piadosa y honrada muerte que se dio la hermosa y casta Isabela" (1553), en uno de los más extensos desarrollos literarios del motivo; la virgen es ahora Isabela y el objeto milagroso un cocimiento a base de varias hierbas (Pardo Bazán 1892c).

Con todo, quizás el origen primero del episodio esté en *De re uxoria* (1415: II, vi) de Francesco Barbaro, donde se cita a la virgen italiana Brasilla da Durazzo y el objeto mágico es un ungüento (Rajna 1876: 459-460) o incluso en crónicas anteriores como la de Giorgio Cedreno (Ibíd.: 461-462) o la del historiador árabe El Macin (Ibíd.: 462-463). Tal diversidad de fuentes apuntan sin duda al origen folclórico del relato.

LA HIERBA MILAGROSA: PROSA ARTÍSTICA

"La hierba milagrosa" es un cuento mucho más elaborado que "Agravante" y "El templo", eminentemente descriptivista y de tono modernista, un cuadro exquisito que podría relacionarse con la pintura prerrafaelita, en su hermanamiento de arte y religión, en su espiritualismo pictórico claramente romántico (Latorre 2002: 120-123).

El relato se inscribe en una geografía pictórica: "alguna de esas ciudades de geométrica traza, pulcras, bien torreadas, de apiñado caserío, que se divisan, allá en lontananza, empinadas sobre una colina, en las tablas de los pintores místicos flamencos". Y su protagonista es una virgen flamenca o prerrafaelita:

> Alta y de gráciles formas, de prolongado corselete y onduloso y fino cuello, de seno reducido, preso en el jubón de brocado, de cara oval y cándidos y grandes ojos verdes, protegían con dulzura melancólica tupidas pestañas; de pelo dorado pálido, suelto en simétricas conchas hasta el borde del ampuloso traje.

La devoción de Albaflor a su pureza se expresa en el simbolismo del color blanco, ya presente en el nombre a que responde, que se hace extensivo a todo lo que la rodea, y sobre todo al lirio blanco, un emblema de su virginidad, un símbolo de su pureza (Litvak 1990: 23-24). Su parecido con las santas pintadas por los primitivos flamencos introduce en su caracterización el motivo de la santidad, que es una constante en la prosa de Emilia Pardo Bazán y está a menudo encarnada en personajes femeninos (Ezama 2005: 236-238). El culto a la virginidad en Albaflor es virtud, pero también

> muy principalmente labor estética; delicada y mimosa creación de la fantasía de Albaflor, que se complacía en ella cual el artista se complace en su obra maestra, y la retoca y perfecciona un día tras otro, añadiéndole nuevos primores. La que sentía Albaflor al registrar su alma con ojeada introspectiva y encontrarla acendrada, limpia,

> tersa, clara como luna de espejo, como agua serenada en tazón de alabastro, envolvía un deleite tan refinado y original, tan aristocrático y altivo, que no se le puede comparar ninguna felicidad culpable.

En esta estetización de su espíritu enlaza Albaflor con Catalina de Alejandría en *Dulce Dueño* (Ezama 2005: 243-245). Con la que también entronca en otro motivo caro a Dª Emilia, el de las cabezas cortadas (Ezama 2007: 189-191): el cuello de cisne cortado de Albaflor recuerda la cabeza seccionada de Catalina de Alejandría ("el puro cuerpo de cisme flotando en el lago de candor", Pardo Bazán 1989: 103) que, con sus cabellos esparcidos, semeja la de Medusa, cfr.:

> El soldado, lleno de curiosidad, cogió la rubia mata, se la arrolló a la muñeca, tiró hacia sí, y de un solo golpe segó el cuello de cisne, horrorizado cuando un caño de sangre roja y tibia le saltó a la cara, envuelto en la hierba milagrosa ("La hierba milagrosa").
>
> Taonés, alarmado, soltó el largo pelo y la cabeza de Catalina, que cayó cercada del magnífico sudario de su cabellera, tan luenga como su entendimiento, y como él llena de perfumes, reflejos y matices [...] la cabeza sobrenaturalmente aureolada por los cabellos, que en vez de pegarse a las sienes, jugaban alrededor y se expandían, acusando con su halo de sombra la palidez de las mejillas y el vidriado de los ojos ensoñadores de la virgen (*Dulce Dueño*: 102-103).

CONCLUSIONES

"Agravante", "La hierba milagrosa" y "El templo" son tres cuentos pardobazanianos que presentan muchos aspectos en común. Los dos cuentos chinos, "Agravante" y "El templo", están basados en personajes históricos documentados en fuentes francesas de origen oriental. "Agravante" y "La hierba milagrosa" comparten un origen popular, documentado en el folclore pero también en fuentes cultas. Los cuentos chinos recurren al sumario como modo de contar el relato, con diversos grados de alejamiento del texto original (es mucho más creativo "El templo"), en tanto que "La hierba milagrosa" se construye en modo descriptivista mediante una amplificación artística de su fuente. Pese a estas diferencias, el didactismo y el final truculento son comunes a los tres; son ejemplos aleccionadores en los que el final trágico, tan habitual en los cuentos de Emilia Pardo Bazán constituye también una forma de aleccionamiento.

BIBLIOGRAFÍA

Anónimo: "Reto literario", *El Liberal,* 27 de octubre de 1892, p. 3.

Aarne, Anti & Stith Thompson (1995): *Los tipos del cuento folclórico. Una clasificación*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia/Academia Scientiarum Fennica.

Amiot, Joseph-Marie (1778): "Pan-Hoei-Pan, savante", *Mémoires concernant l'histoire, les sciences, les arts, les moeurs, les usages, &c. des Chinois*, par les missionnaires de Pe-kin, *tome troisième*, Paris, Chez Nyon, pp. 361-386.

_____ (1780): "Tsê-Tien-Hoang-Heou impératrice", *Mémoires concernant l'histoire, les arts, les sciences, les moeurs, les usages, etc. des chinois par les missionnaires de Pe-kin*. Tome cinquième, Paris, Nyon, pp. 255-330.

Amores, Montserrat (1997): *Catálogo de cuentos folclóricos reelaborados por escritores del siglo XIX*, Madrid, CSIC.

Amorós, Narciso (1892): "Reto literario. Carta abierta", *El Liberal*, 29 de octubre de 1892, p. 3

Ariosto, Ludovico (1553): *Orlando furioso* [1516], Venecia, Gabriel Golito de Ferrariis y sus hermanos.

Clarín (1892): "Instantáneas", *Diario de Burgos,* 4 de noviembre de 1892, p. 9.

Espinosa, Aurelio M. (1934): "Las fuentes orientales del cuento de la Matrona de Éfeso", *BBMP*, octubre-diciembre 1934, año XVI, nº 4, pp. 489-502.

_____ (1947): *Cuentos populares españoles recogidos de la tradición oral de España. Tomo II*, segunda ed., Madrid, CSIC.

Ezama Gil, Ángeles (2005): "Santidad, heroísmo y estética en la narrativa de Emilia Pardo Bazán", en José M. González Herrán *et al.* (eds.), *Emilia Pardo Bazán: estado de la cuestión*, A Coruña, Casa-Museo de Emilia Pardo Bazán, pp. 233-258.

_____ (2007): "La fusión de las Artes en *Dulce Dueño* de Emilia Pardo Bazán", *La Tribuna*, nº 5, pp. 171-205.

Fradejas Lebrero, José (2018): *Trayectoria de la novela corta en el siglo XVI***,** Torino, Academia University Press.

Fraile Miguélez, Juan Fraile Miguélez: Véase Fray Juan de Miguel (seud.)

France, Anatole (1889): "La vie littéraire. Contes chinois", *Le Temps*, 28 de julio de 1889, p. 2

_____ (1889): "Variedades. La dama del abanico blanco", *La Justicia,* 8 de agosto de 1889, p. 3.

_____ (1890): "El abanico blanco", *La Ilustración*, 12 de enero de 1890, p. 26.

_____ (1891): "Contes chinois", *La vie littéraire. Troisième série, Paris, Calmann Lévy, pp. 79-91.*

_____ *(1892),* "Cuentos ajenos. La dama del abanico blanco"*, El Liberal, 1*8 de junio de 1892, p. 1.

Fray Juan De Miguel (1892a), "Carta abierta a la Sra. Dª Emilia Pardo Bazán", *La Unión Católica,* 30 de agosto de 1892, p. 1.

_____ (1892b): "Agravante y demás. Sra. Dª Emilia Pardo Bazán", *La Unión Católica* 3 de noviembre de 1892, pp. 1-2.

Halde, P.J.B. du (1735): "Autre histoire", *Description geographique, historique, chronologique, politique et physique de l'Empire de la Chine et de la Tartarie chinoise*. Tome Troisième, Paris, P.G. Le Mercier, pp. 324-338.

Laguna, P. Fr. Juan (1763): *Casos raros de vicios y virtudes para escarmiento de pecadores y ejemplo de virtuosos*, Valencia, Imp. de Benito Monfort.

Larousse, Pierre (1866): *Grand dictionnaire universel du dix-neuvième siècle. Tome quatrième,* Paris, Librairie Classique Larousse et Boyer.

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

Litvak, Lily (1990): *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo,* Barcelona, Anthropos.

Muñoz Vidal, Agustín (1997), "El origen de la revuelta de los bóxers", *Cuadernos de Historia Contemporánea*, nº 19, pp. 203-219.

Ning, Siwen (2014): "China en la prensa ilustrada", *De la China legendaria al declive del Celeste Imperio. La presentación de China y su imagen literaria en la España del siglo XIX (1836-1900)*, Universidad Autónoma de Barcelona, diciembre de 2014, pp. 87-210. < http://hdl.handle.net/10803/285747>

Noia Campos, Camino (2005): "De la matrona de Éfeso (A-Th 1519) a la compasiva viuda gallega", *RDTP,* LX, 2, pp. 149-164.

Pardo Bazán, Emilia (1892a): "Agravante", *El Liberal*, 30 de agosto de 1892, p. 1.

_____ (1892b): "Cuentos propios. La hierba milagrosa", *El Liberal*, 24 de octubre de 1892, p. 1.

_____ (1892c): "Reto literario", *El Liberal*, 31 de octubre de 1892, p. 1.

_____ (s.a.): "Prefacio", *Cuentos de amor* [1898], Madrid, s.a. (*Obras completas*, tomo XVI), pp. 5-11.

_____ (1900): "El templo", *Almanaque de El Imparcial para 1901*, pp. 16-17.

_____ (1989): *Dulce Dueño* [1911], Madrid, Castalia, 1989.

Rajna, Pio (1876): *Le fonti dell'Orlando Furioso. Ricerche e studi,* Firenze, Sansoni.

Rémusat, Jean-Pierre Abel (1827): "La matrone du pays de Soung", *Contes chinois. Tome 3éme*, trad. par M.M. Davis, Thoms, le P. D'Entrecolles, etc., Paris, Chez Moutardier, pp. 145-197.

Romero Tobar, Leonardo (1982): "Hagiografía y narrativa del XIX: pervivencia del tema de la pecadora arrepentida", en *Philologica Hispaniensia in honorem Manuel Alvar. IV. Literatura*, Madrid, Gredos, pp. 383-393.

Ruiz Sánchez, Marcos (2005): "Rivales de la Matrona de Éfeso. Sobre algunos paralelos tradicionales y populares del relato de Petronio", *Myrtia,* nº 20, pp. 143-174.

Saurín de la Iglesia, Maria Rosa (2009): "Emilia Pardo Bazán y la Sociedad del Folklore Gallego (1883-1895)", en José Manuel González Herrán *et al.* (eds.), *La literatura de Emilia Pardo Bazán*, A Coruña, Real Academia Galega, pp. 677-696.

Setaioli, Aldo (2019): "A chinese counterpart of Petronius' Matron of Ephesus?", *Giornale Italiano di Filologia*, nº 71, pp. 433-448.

Solís, Rafael (1892): "Matute literario. A la Sra. Pardo Bazán", *La Libertad*, 4 de septiembre de 1892, p. 1.

Sotelo Vázquez, Marisa (2007): "Emilia Pardo Bazán y el folklore gallego", *Garoza: Revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular*, nº 7, pp. 293-314.

Thompson, Stith (1989): *Motif-index of folk literature: a classification of narrative elements in foktales, ballads, myths, fables, mediaeval romances, exempla, fabliaux, jest-books and local legends,* Blomington, Indiana University Press, vol. II.

Vieira, Antonio de (1687): *Séptima parte de sermones*, Madrid, Gregorio Rodríguez.

Villegas, Alonso de (1998): *Fructus Sanctorum* y *Quinta parte del Flos Sanctorum*, ed. José Aragüés, en Lemir, II.

Vives, Juan Luis (s.a. ca. 1892): *Instrucción de la mujer cristiana. Tratado de las vírgenes*, Madrid, Agustín Avrial (Biblioteca de la mujer, 6)

_____ (1994): *La formación de la mujer cristiana [De institutione feminae christianae]* [1524], traducción, introducción y notas por Joaquín Beltrán Serra, Ajuntament de València, 1994.

Zalabardo Mesa, Ainhoa (2014): "La mujer como centro de poder. Identidad y legitimidad durante el gobierno de Wu Zetian", *Asiadémica. Revista Universitaria de Estudios sobre Asia Oriental*, nº 4, julio de 2014, pp. 52-74.

La persona y la obra de Emilia Pardo Bazán en la prensa norteamericana de su tiempo

Ana María Freire
UNED. MADRID
afreire@flog.uned.es

(recibido novembro /2021, aceptado decembro/2021)

RESUMEN: Este trabajo, resultado parcial de una investigación más amplia sobre la recepción de la literatura española en los Estados Unidos, se centra en Emilia Pardo Bazán, desde la publicación de sus primeras traducciones en aquel país hasta su fallecimiento en 1921. El examen de la prensa periódica (anuncios, reseñas y críticas de sus obras, textos de doña Emilia en periódicos y revistas, noticias sobre la autora) muestra que fue valorada de forma positiva por la crítica, que nunca dudó de su mérito literario, en particular de su capacidad de penetrar en la psicología, en el alma de los personajes, la vívida pintura de ambientes y el vigor de su estilo, y que destacó su defensa de los derechos de la mujer en una España donde ser mujer escritora todavía era una excepción. No obstante, también suscitó reservas su elección de los temas de algunas novelas, en las que cierta crudeza naturalista no agradó a todas las sensibilidades. En cualquier caso, Emilia Pardo Bazán fue, entre los autores españoles de su época, uno de los más traducidos y promocionados en Estados Unidos.

PALABRAS CLAVE: Emilia Pardo Bazán. Recepción. Literatura española en Estados Unidos. Crítica literaria en prensa periódica. Realismo. Naturalismo.

ABSTRACT: This paper, the partial result of a broader investigation into the reception of Spanish literature in the United States, focuses on Emilia Pardo Bazán, from the publication of her first translations in that country until her death in 1921. The review of the press (announcements, reviews and criticism of her works, texts by Doña Emilia in newspapers and magazines, news about the author) shows that she was valued positively by critics, who never doubted her literary merit, particularly her ability to penetrating psychology, the soul of the characters, the vivid painting of environments and the vigor of her style, and which highlighted her defense of women's rights in a Spain where being a woman writer was still an exception. However, she also drew misgivings from her about her choice of subjects for some of her novels, in which a certain naturalistic roughness did not appeal to all sensitivities. In any case, Emilia Pardo Bazán was, among the Spanish authors of her time, one of the most translated and promoted writers in the United States.

KEYWORDS: Emilia Pardo Bazán. Reception. Spanish literature in the United States. Literary criticism in the periodical press. Realism. Naturalism.

INTRODUCCIÓN

Mi investigación sobre Emilia Pardo Bazán en estos últimos años me ha mostrado la importancia que, en su vida personal y en su obra, tuvo el año 1890 y la década que comenzó con él. La muerte de su padre, don José Pardo Bazán, en marzo de ese año, el traslado de la familia a Madrid en el mes de octubre y las circunstancias derivadas del luto que entonces se guardaba, propiciaron que Emilia, que no había cumplido cuarenta años, pusiera en marcha tres proyectos ambiciosos: el comienzo de la edición de sus Obras completas, la fundación de la revista *Nuevo Teatro Crítico* y la creación de la Biblioteca de la Mujer.

Pero, al estudiar la proyección de su obra fuera de España, me resultó evidente que también fue entonces cuando comenzaron a traducirse sus obras a otros idiomas como consecuencia de un interés personal de la escritora. Si hasta ese momento se había traducido y publicado en el extranjero algún texto suyo, lo que ahora se evidencia como fruto de un propósito tuvo lugar en la década de los noventa. Fue entonces cuando firmó contratos con traductores y editores para que sus obras cruzaran fronteras y hasta el océano, como es el caso del que ahora me ocuparé[1].

He centrado este trabajo, a partir de la consulta directa de las fuentes hemerográficas, en la imagen de la persona de Emilia Pardo Bazán en la prensa estadounidense y lo que la prensa dijo de sus obras, desde el mero anuncio o la simple noticia de la publicación de cada una de ellas hasta las reseñas y las críticas, que permiten conocer su recepción en el mundo norteamericano. Asimismo, consignaré –sin propósito de exhaustividad– la presencia de algunos textos suyos en publicaciones periódicas estadounidenses.

LA IMAGEN DE EMILIA PARDO BAZÁN EN LA PRENSA NORTEAMERICANA

El proyecto de dar a conocer a Emilia Pardo Bazán en Estados Unidos a principios de los años noventa comenzó por presentar a la escritora ante el público por medio de la prensa. Así, ya el 16 de agosto de 1890 *Chicago Daily Tribune* le dedicaba un muy elogioso artículo, en el que la consideraba la más destacada escritora española viva.

Un año después, la propia autora confesaba en su revista *Nuevo Teatro Crítico* (8, VIII-1891) que "un distinguido extranjero" había viajado a Madrid "a cerrar contratos con los novelistas españoles, para que sus obras se publiquen traducidas en los Estados Unidos". No ha sido difícil averiguar de quién se trataba, gracias a una noticia en *El Heraldo de Madrid* (28-VI-1891) que identificaba a ese personaje como el señor Lecocq de Lautreppe, representante de la prestigiosa casa editorial Cassell Publishing Company de Nueva York.

En Estados Unidos la noticia se había anticipado, pues ya en marzo *The Critic* (14-III-1891) había informado de una nueva colección llamada "Blue Library", que iba a publicar Cassell, y que el primer volumen sería precisamente una novela de Emilia Pardo Bazán, "la George Eliot de España". Esa novela sería *A Christian Woman*. La edición iría

[1] Véase también, por ejemplo, Freire, 2021.

acompañada de un retrato de la autora y llevaría una introducción en la que Rollo Ogden trazaba una semblanza de la autora y de su obra. El hecho de que en la noticia se llame a la escritora Amelia y no Emilia muestra que Pardo Bazán todavía no era muy conocida en el país. Lo confirma que el 26 de julio de ese año (1891), Jeanette L. Gilder, en su columna "Discovering Authors" del *Chicago Daily Tribune*, comentaba que la señora Emilia Pardo Bazán había dado un repentino salto a la popularidad entre los lectores de Estados Unidos y se felicitaba por haber descubierto a esta escritora, no estrictamente nueva, pero sí en aquel país. Recordaba Gilder que, hacía alrededor de un año, A. C. McClurg & Co había publicado la traducción de su obra sobre Rusia que, aunque había atraído la atención de los lectores más serios, no la había hecho tan popular en Estados Unidos como la harían ahora sus novelas. Gilder aludía al considerable espacio que, en el número de abril de *Harper's Magazine*, había dedicado Mr. Howells a ponderar sus méritos y que, hablando en particular de *Morriña*, opinaba que debería ser traducida al inglés. De hecho, cuando escribía Gilder, esta novela ya estaba siendo traducida por Mary J. Serrano para Cassell. La editorial había publicado poco antes *Un viaje de novios (A Wedding Trip)* y se esperaba que *Morriña* viera la luz esa misma semana. Pardo Bazán era la nueva revelación en literatura y por eso Cassell había firmado un contrato con ella para todo lo que escribiera en los próximos años.

No había transcurrido uno cuando de nuevo *Chicago Daily Tribune* (28-II-1892) se ocupaba de doña Emilia en un suelto titulado "Spain's one woman novelist", como editora del *Nuevo Teatro Crítico*, además de anunciar que estaba escribiendo una novela, *La piedra angular*, de la que ya había vendido los derechos a un editor norteamericano.

El 12 de marzo de 1892, Rollo Ogden publicaba en *Christian Union* una extensa semblanza de doña Emilia titulada "A Spanish Bluestocking", en la que comenzaba recordando su viaje a Roma en 1887-1888, la bendición del Papa sobre ella y las alabanzas que hizo el pontífice a su *San Francisco de Asís*, animando a la autora a no dejar de escribir. Según Ogden, hasta 1891, sin haber cumplido cuarenta años y llevando solo doce de actividad literaria, había escrito trece novelas, diez obras de crítica, tres de viajes y una de poemas. Pondera su capacidad de trabajo, su carácter agradable, su talento como maestra de ficción y aporta juicios personales sobre sus novelas, hablando de su estilo, del realismo, de la técnica naturalista que a veces se encuentra en sus novelas, y de su maestría en la creación de personajes. La llama condesa -aunque no lo sería hasta 1908-, lamenta que no se la haya admitido en la Real Academia Española, y concluye reproduciendo las palabras textuales que la propia doña Emilia le había enviado, encantada de que su obra fuera conocida por los lectores norteamericanos:

> Para nosotros, los escritores de España, es una gran ventaja que la atención se dirija hacia nosotros en ese país progresista donde el hábito de la lectura es tan generalizado; y agradecemos, hablo por mí misma, todos los esfuerzos realizados en ese sentido como un favor particular.

Su popularidad iba en aumento. Un breve suelto en *Chicago Daily Tribune* (24-XII-1892) la presenta como "Distinguished for Her Scholarship", ya que no solamente escribe

poderosas obras de ficción, sino que también se distingue por su sabiduría, recordando que su biografía de *San Francisco de Asís* había recibido la aprobación del Papa y de los cardenales de su propio país.

Y así, a partir de los primeros años noventa, la persona y las obras de Emilia Pardo Bazán empiezan a sonar en Estados Unidos. El hecho de ser mujer acrecienta el interés, en un país donde la cuestión feminista está en el ambiente. En 1893 *Chicago Daily Tribune* (29-III-1893) menciona su nombre entre las representantes españolas a un congreso internacional de carácter feminista. Su fama se extiende y en junio de ese mismo año el historiador y periodista Sylvester Baxter publica en *The Cosmopolitan* una larga semblanza que titula "The first woman of Spain". De su contenido se hicieron eco, extractaron párrafos o publicaron resúmenes otros periódicos y revistas. *The Critic* (10-VI-1893) vio necesario aclarar a sus lectores que el título que Baxter había dado a su texto no se refería a la reina de España ni a la infanta Eulalia, sino a Emilia Pardo Bazán. Y *Chicago Daily Tribune* (24-VI-1893), aprovechando la semblanza de Baxter, incluyó a doña Emilia en un amplio reportaje, ilustrado con fotografías, sobre escritoras de varios países ("Of Women Writers (Notes of the home life of four distinguished authors)".

La imagen de Emilia Pardo Bazán es, a mediados de los noventa, la de un gran personaje de la vida madrileña. Así, el artículo de Hobart C. Chatfield-Taylor sobre "The capital of Spain" (*The Cosmopolitan*, 21-VI-1896) la presenta como una mujer avanzada, inteligente y prolífica novelista de la escuela francesa, cuyas obras han sido traducidas al inglés, que ocupa un lugar destacado en la literatura española contemporánea, donde todavía es un caso aislado.

En la misma línea se encuentra un artículo anónimo sobre la alta sociedad madrileña ("Upper crust in Madrid"), publicado en *Los Angeles Times* (5-VI-1898). Doña Emilia es un personaje imprescindible en toda reunión aristocrática y una de las conferenciantes más destacas en un Madrid donde la de las conferencias es una moda en auge. El autor del artículo no oculta que doña Emilia no es guapa, que su complexión es robusta, y se atreve a añadir que su indumentaria puede resultar algo excéntrica, porque le gustan los colores claros y deslumbrantes y no le preocupa si armonizan o no. Además, colorea su pelo negro con tinte rojizo, "pero sus ojos hermosos, su frente alta y la expresión amable e inteligente de sus facciones indican la mente del pensador, el alma del poeta".

Una vez más, Rollo Ogden, buen conocedor de la literatura española del momento y admirador de Emilia Pardo Bazán, como mujer y como escritora, le había dedicado, en junio de 1897, un extenso e interesante trabajo en *The Bookman*.

Y es al final de la década cuando se "canoniza" literariamente a Emilia Pardo Bazán, al incluirla James Fitzmaurice-Kelly en *A history of Spanish Literature* (New York, D. Appleton and Company, 1898). Jeannette Gilder muestra su satisfacción en "Sure of success", artículo publicado en *Chicago Daily Tribune* (25-IX-1898), y recuerda su personal contribución a que se tradujeran y publicaran en Estados Unidos las primeras novelas de doña Emilia. Afirma no explicarse por qué no han llegado a ser populares entre los lectores americanos. Howells las alabó con entusiasmo en *Harper's Magazine* y ni aun así se vendieron como cabía esperar, pero Gilder considera que los relatos de doña Emilia se encuentran entre los más humanos que ha leído.

En los primeros años del siglo XX continúan apareciendo semblanzas como la que, firmada por Lawrence Franklin, "Mme. Pardo-Bazán", insertó *Current Literature* en febrero de 1900, tomada a su vez de *Providence Journal*. Y un artículo dedicado a la actividad de las mujeres, "What Women Are Doing", en *Chicago Daily Tribune* (15-XI- 1908) dedicaba amplio espacio a Emilia Pardo Bazán como novelista y reformadora, la más grande escritora de España, un país en que, lamentablemente, la mujer todavía no se ha equiparado en derechos al varón.

El fallecimiento de Emilia Pardo Bazán se hizo público inmediatamente en Estados Unidos. El 13 de mayo de 1921, al mismo tiempo que todos los periódicos españoles, *The New York Times* daba la noticia, fechada en Madrid el día anterior, aportando detalles, como la llegada a Madrid de sus hijos, que estaban ausentes, a los que el rey Alfonso XIII manifestó sus condolencias. En *Chicago Daily Tribune* la noticia era más escueta. Pero *The New York Times* le dedicó el día 15 un nuevo artículo titulado "A Spanish Feminist", ponderando su valentía para enfrentarse a prejuicios y defender la causa de la mujer en España, por lo que merece una alta estima y ser siempre recordada.

Todavía en agosto la prensa hablaba de doña Emilia. *The Living Age* insertaba el día 13 un epígrafe, en la sección "Life, letters and arts", titulado "A great Spanish author, Countess Bazan", escrito con mejor voluntad que acierto, por los errores de bulto que contiene[2].

En cualquier caso, la imagen de su persona en la prensa no basta para conocer la recepción de sus obras por la crítica y el público norteamericano.

LA PRENSA ANTE LAS OBRAS DE EMILIA PARDO BAZÁN TRADUCIDAS Y PUBLICADAS EN ESTADOS UNIDOS

Los anuncios, reseñas y críticas en la prensa confirman el orden y las fechas en que fueron apareciendo en Estados Unidos las obras de Emilia Pardo Bazán.

Russia: its people and its literature, encabezaba el 17 de mayo de 1890 la sección de libros recientes en *Chicago Daily Tribune*. Se trata de un simple anuncio en el que consta que la traductora ha sido Fanny Hale Gardiner y el precio del volumen un dólar con veinticinco centavos. Sería el 20 de septiembre cuando el mismo periódico añadiría alguna información, tomada de *Saturday Evening Gazette* de Boston, que calificaba el libro de brillante, por la imagen de Rusia, en particular en el aspecto social, y por el magistral estilo de la autora.

Sin menospreciar el valor de los anuncios, más contenido e interés tienen las reseñas y las críticas, para conocer el impacto de las obras de Pardo Bazán en los Estados Unidos. De esta primera obra solo mencionaré dos. *La Revolución y la novela en Rusia* fue bien recibida en general por la crítica. En septiembre de 1890 se publicó en *The Dial* "New views of Russia", interesante trabajo firmado por Aubertine Woodward Moore, a propósito de la reciente aparición en Estados Unidos de dos libros sobre aquel país. El primero de un profesor de lenguas eslavas de la Universidad de Oxford, centrado en la historia de Rusia

[2] Entre otras cosas dice que falleció a los 78 años y que ha escrito más de 2.000 cuentos.

desde el siglo XV, y el otro de Emilia Pardo Bazán, que la reseñadora considera su perfecto complemento. Si el libro del profesor despierta en los lectores el deseo de conocer mejor aquel país, eso es precisamente lo que le ofrece la obra de Pardo Bazán en la admirable traducción de Gardiner. Además de reseñar la obra, Moore extracta fragmentos que considera destacados.

Un mes más tarde, "Mme. Bazan's *Russia*" abre la sección dedicada a la literatura en *The Critic* (11-X-1890). El autor de la reseña la considera un Castelar femenino, cuya elocuencia como conferenciante asombra desde hace años al público madrileño. Para destacar su valía acentúa, con unos cuantos tópicos, su contraste con la "semi-oriental España" en que vive, atrasada en sus costumbres, donde es raro que una mujer dé un paso adelante como lo hace doña Emilia. Para el reseñador, que destaca la estructura del libro y el estilo narrativo, la autora es una Aspasia, que está a la altura de Dumas, George Sand, Victor Hugo y Balzac, y califica el volumen como un auténtico "Baedeker literario".

En abril y mayo de 1891 la prensa prestó atención a la publicación en Estados Unidos de *Una cristiana*, ya anunciada a mediados de marzo por *The New York Times* (16-III-1891). *A Christian Woman* encabezaba el 20 de abril la sección "New Books", en una reseña que desentona de la categoría del periódico. Se llama a doña Emilia "Emanuel Pardo Bazán", se recuerda que ya *The New York Times* había publicado una reseña de "Revolutionary movement and the novel in Russia" y, a continuación, son transcritos unos párrafos sobre la novela, extraídos del prefacio de la traductora, Mary Springer.

La reseña de *A Christian Woman* publicada en *The Literary World* (9-V-1891) muestra cierta reticencia hacia el título de la novela, que podría parecer el de un cuento o biografía de la escuela dominical. Por el contrario, se trata de una novela de la brillante escritora española Emilia Pardo Bazán, en la que da la palabra al protagonista, que cuenta al lector su propia historia, cosa que hace con la jovial franqueza de un estudiante. La reseña destaca el acierto, la elegancia y la fuerza de la escritora en la creación de personajes, y alaba la oportuna tendencia de traducir ficción de calidad del Viejo Mundo, que permite a los norteamericanos conocer los mejores trabajos del pensamiento y del arte francés, español, italiano, ruso y alemán. Con ello, la ficción americana gana en cosmopolitismo y amplitud de sentimientos.

También en mayo de 1891 *A Christian Woman* inicia la sección "Talk about new books" en *The Catholic World* y también ahora con reservas ante el título, en este caso porque despierta en los lectores unas expectativas que el desarrollo de la novela no cumple, lo que da pie al crítico para una serie de consideraciones sobre el matrimonio desde un punto de vista cristiano. Carmen Aldao es, en efecto, una cristiana, pero no es la perfecta mujer cristiana. Se salva la intención de Emilia Pardo Bazán, que sin duda era buena, y que quizá pueda verse mejor en otras novelas suyas aún no traducidas.

El 28 de febrero de 1892 *Chicago Daily Tribune* ya aludía a *La piedra angular*, que estaba escribiendo doña Emilia en los ratos que le permitía su trabajo en *Nuevo Teatro Crítico*, al que se dedicaba aquella noticia. La autora había vendido ya los derechos de traducción de *La piedra angular* a un editor americano cuyo nombre no se menciona. Y, aunque no he podido consultar la crítica de *The angular stone*, a cargo de Leopoldo Pedreira en *Las Novedades* (18-II-1892), tomada a su vez de la *Revista Contemporánea*, Mercedes Caballer

(2007) apunta su falta de profundidad. En cualquier caso, *The angular stone* no tuvo gran acogida en un país que no cuestionaba la pena de muerte. Muestra de ello es la crítica a "*Compromises*, by Agnes Repplier", que George C. Howland, profesor de la Universidad de Chicago, publicó en *Chicago Daily Tribune* (22-X-1904), donde comparaba la perspectiva optimista de la escritora norteamericana sobre la figura del verdugo con la visión sombría de la conocida escritora española, autora de *La piedra angular*, pues la de verdugo es una profesión como cualquier otra, sea granjero, molinero o poeta.

En la segunda mitad de 1891 la prensa se ocupó de *Un viaje de novios*. *A Wedding Trip* es el primer libro mencionado en la sección "New Books" de *The New York Times* (12-VII-1891), que se limita a resumir el argumento de la novela, eso sí, sin desvelar el desenlace. Más extensa es la reseña "Mme. Bazan's *Wedding-Trip*" en *The Critic* (5-IX-1891). El nombre de Emilia Pardo Bazán ya resulta familiar a los lectores después de *A Christian Woman* y esta nueva novela lleva el sello de su autora. La figura central es de nuevo una mujer y, a pesar de la intención moral, la historia decepciona al crítico, que la considera un episodio más que de una novela, que no ofrece una solución real, y la trama, aunque pobre, se encuentra sobrecargada de detalles, descripciones y situaciones que resultan forzadas. Si la autora quiere salvar el poder de la fe, su conquista sobre las dudas y el desprecio del materialismo, no lo hace de forma que persuada al lector, sino con una declaración contundente. Y, aunque no se cuestiona la valía de la novelista, algunos aspectos de su creación literaria exigen del público norteamericano cierto esfuerzo mental y hasta moral para empatizar e incluso comprender sus puntos de vista. No sabe el autor de la reseña si Pardo Bazán llegará a ser popular en Estados Unidos, pero opina que contribuiría mucho a su influencia y a su fama un gusto más delicado y una sensibilidad y reserva más artísticas.

Una de las reseñas más deficientes de *A Wedding Trip* es la que en septiembre de 1891 abre la sección "Book Table" de *Godey's Lady's Book and Magazine*, publicación de gran tirada y amplia difusión orientada a la mujer. El resumen del argumento prueba que quien redacta la reseña no ha leído la novela e incluso que no tiene claro que Pardo Bazán sea una mujer.

Ese mismo año se publican varias reseñas de *Morriña*. La más interesante y conocida es la de William Dean Howells, "*Morriña* (Editor's Study)" publicada en *Harper's New Monthly* (LXXXII, diciembre de 1890 a mayo de 1891). La que inserta *The New York Times* (28-IX-1891) expone que el tema elegido por la autora es el amor a su tierra de una chica de servicio gallega. Se extiende el crítico explicando la dolencia de la morriña, para resumir después el argumento de la que considera una historia muy conmovedora, que tiene un triste final, y destaca el acierto de doña Emilia, que ha logrado un buen estudio psicológico de un personaje original.

Por esas fechas también fueron reseñadas *El cisne de Vilamorta* y *Misterio*. Para la primera, remito al trabajo de William D. Howells, "The exaggeration of realism: *The swan of Vilamorta*" y *A Christian woman* (Editor's study)" en *Harper's New Monthly Magazine* (LXXXIV, de diciembre de 1891 a mayo de 1892), mencionados por Mercedes Caballer (2007).

Los anuncios de la publicación de *The mystery of the lost dauphin (Misterio)* en la prensa de mayo y junio de 1906 (*New York Herald, The New York Times, Chicago Daily Tribune*…) renuevan el interés por Emilia Pardo Bazán. Una reseña publicada el 30 de junio de 1906, en la sección "The once-a-week book club" del *St. Louis Post*, procedente del *New York Herald*, considera la novela excelente, con un valor histórico y literario difícil de encontrar, y a su autora una de las más grandes novelistas de su tiempo. Pero reconoce que "aunque hace algunos años se intentó introducir su obra en nuestro país, no alcanzó el éxito, no sé si porque no había llegado su momento o por otra razón que desconozco", ya que pocas personas, en esta época o en cualquier otra, escriben con tanta fuerza. Asegura que apenas es posible leer esta novela sin sucumbir al hechizo de su pluma. Contrasta este entusiasmo con la extensa y poco halagüeña crítica titulada "Bazan's Lost Dauphin" en *The New York Times* (14-VII-1906). Es significativo que la obra de doña Emilia ya no es la primera de las que se analizan en la sección de libros nuevos, aunque se le dedique más espacio y atención que a otras de sus novelas anteriores. La opinión negativa se debe al tema elegido y al enfoque de la trama: entre las obras que tratan del delfín desaparecido, esta novela carece de la emoción que cabe esperar de semejante tema.

En cuanto a *Insolación (Midsummer madness)*, la reseña en *The New York Times* (9-II-1907) se centra en la traducción más que en el análisis de la novela, despertando la curiosidad de los lectores al insinuar que Amparo Loring, la traductora, que traza en el prefacio una breve semblanza de doña Emilia, es el seudónimo de una señora muy conocida de Boston. Un mes más tarde (23-III-1907), el mismo periódico volvía sobre *Midsummer madness* al comienzo de la sección "The views of many readers". Se ensalza a Emilia Pardo Bazán y se resume su actividad de manera bastante completa, alegando que es inevitable que cuando quien escribe realiza tal cantidad de trabajo no se resienta su calidad. Las páginas de *Midsummer madness* acusan los defectos de la producción rápida, aunque se trata de una imagen inteligente, vívida e interesante de la vida española. En el libro abundan escenas y momentos llenos de vida y color descritos con trazos rápidos, hábiles y realistas Es un estudio del enamoramiento progresivo, una historia de amor ardiente, contada con una franqueza que deja poco a la imaginación del lector, aunque no sea la franqueza de los anglosajones ni la de los franceses. Se echan de menos en la heroína los detalles de coquetería que cabría esperar de la mujer española, mientras la audacia y determinación del héroe son todo lo que se podría desear "en el amante más ardiente de la tierra de don Quijote".

La prensa también dio noticia de la publicación de cuentos de doña Emilia en revistas especializadas en narrativa breve o en volúmenes colectivos con otros autores extranjeros. *The New York Times* (1-IV-1892) anunciaba que la revista *Romance* publicaría en su número de ese mes diecisiete relatos de los autores más destacados del momento en varios países, entre los que se encontraban Zola, Dickens, Maupassant o Emilia Pardo Bazán. *Los Angeles Times* (5-IX-1897) lamentaba que, aunque las novelas de doña Emilia habían sido traducidas en Estados Unidos, apenas se conocían sus cuentos, y por eso los estaba publicando la *International Magazine*, con un cuidado exquisito en la traducción, para que no perdieran el estilo ni el espíritu de la autora; ese mes de septiembre se incluiría "A true

grandson of the Cid" ("Nieto del Cid"). Aunque son bastantes más, el espacio disponible no me permite incluir la relación de todos los localizados hasta el momento.

Más breve es el número de textos de no ficción hallados en publicaciones periódicas norteamericanas. El 20 de julio de 1889 aparecía "La mujer española" ("The Women of Spain") en *Littell's Living Age*, que lo tomaba de la británica *The Fortnightly Review*, y que ese mismo mes reproducía, en forma abreviada, *The Eclectic Magazine of Foreign Literature*, reconociendo igualmente su procedencia de la revista británica. "La dinastía española y la reina regente" ("The Spanish dynasty and the Queen regent") vio la luz en *The Living Age* (10 -IX-1898), a partir de *The Deutsche Revue*, con traducción al inglés de Mary J. Safford.

OTRAS OBRAS DE EMILIA PARDO BAZÁN, NO TRADUCIDAS, EDITADAS EN ESTADOS UNIDOS

Aunque no fueron reseñadas en la prensa, importa añadir que, al mismo tiempo que las obras mencionadas hasta ahora, también se publicaron en Estados Unidos novelas de Emilia Pardo Bazán en versión original, preparadas y anotadas para estudiantes de español. *Pascual López, autobiografía de un estudiante de medicina*, con notas en inglés y vocabulario por W. I. Knapp, salió hacia 1905 en la editorial Ginn & Company, que publicaba en Londres, Boston y otras ciudades.

El tesoro de Gastón, en una edición preparada por Elizabeth McGuire, con introducción, notas, ejercicios y vocabulario, apareció en 1922, pero el contrato tuvo que firmarlo la escritora antes de ese año.

También se publicaron en español recopilaciones de cuentos. En 1900 la editorial W. R. Jenkins publicó una edición de *Temprano y con sol, y otros tres cuentos* adaptada para estudiantes de nuestra lengua, anotados por R. Díez de la Cortina.

EDITORIALES Y TRADUCTORES

Muchas otras obras de Emilia Pardo Bazán, cuyos anuncios o reseñas no he mencionado, se publicaron en Estados Unidos y los ejemplares se conservan en las bibliotecas que, directamente o por préstamo interbibliotecario, he podido consultar.

Todas las obras de Pardo Bazán fueron publicadas por editoriales de prestigio, como McClurg & Co. de Chicago (*Russia: its people and its literature*); Cassell Publishing Company de New York (*A Christian Woman, Homesickness, The angular Stone, The swan of Vilamorta*) y *A wedding trip*); Funk & Wagnalls Company de New York-London (*The mystery of the lost Dauphin*); C. M. Clark de Boston (*Midsummer madness*) o J. Lane Co. de London-New York (*The son of the bondwoma*n).

Varios títulos publicados por Cassell fueron rescatados, años después de su primera edición, por la editorial Mershon Company de Nueva York, que utilizó las mismas planchas, mantuvo las ilustraciones cuando las había, rebajó la calidad del papel y únicamente modificó los títulos Así *A Christian Woman* se reimprimió en 1900 como *The secret of the yew tree or A Christian Woman*; *Morriña*, antes *Homesickness*, fue *A Galician Girl's romance*; o *El cisne de Vilamorta* se convirtió *Shattered hope or The swan of Vilamorta*.

Como ocurrió en otros países, quienes tradujeron las obras de Pardo Bazán fueron en su gran mayoría mujeres: Fanny Hale Gardiner, Mary Springer, Mary J. Serrano, Annabel Hord Seeger, Amparo Loring o Ethel Harriet Lane. Rollo Ogden, invariable admirador de doña Emilia, es casi una excepción.

CONCLUSIONES

Ante lo expuesto, es posible concluir que la presencia de Emilia Pardo Bazán en Estados Unidos fue parte de un proyecto en el que la escritora tuvo un interés personal y en el que no parecen haber tenido una especial incidencia los sucesos de 1898.

Su persona fue habitualmente bien valorada por la crítica, que nunca dudó de su mérito literario, en particular de su capacidad de penetrar en la psicología, en el alma de los personajes, la vívida pintura de ambientes y el vigor de su estilo, y que con frecuencia destacó su defensa de los derechos de la mujer en una España donde doña Emilia todavía era una excepción. Lo que suscitó reservas fue en ocasiones la elección de temas y sucesos, y cierta crudeza naturalista, que dejaba poco a la imaginación de los lectores y hería sensibilidades no acostumbradas a determinadas descripciones[3].

Lo que comenzó como una aventura, en la que acompañaron a doña Emilia con entusiasmo William D. Howells, Rollo Ogden o Jeannette Gilder, incondicionales de la autora y de su estilo, no alcanzó el éxito esperado. De las críticas se desprende que Estados Unidos no admiraba el Naturalismo ni en su fondo ideológico ni como técnica de escritura. De hecho, no se tradujo allí *La cuestión palpitante*, y *Los Pazos de Ulloa (The son of the bondwoman)* no se publicó hasta 1908, por una editorial, J. Lane Co., que trabajaba simultáneamente en Londres y Nueva York.

No obstante, Emilia Pardo Bazán fue, entre los escritores españoles de su tiempo, una de los más traducidos y promocionados en Estados Unidos.

PRENSA PERIÓDICA MENCIONADA

Chicago Daily Tribune
Christian Union
The Critic: A Weekly Review of Literature and the Arts
Current Literature
Godey's Lady's Book and Magazine
Harper's Magazine
Harper's New Monthly Magazine
International Magazine
Los Angeles Times
New York Herald
Providence Journal
Romance

[3] Cfr., en la misma línea, Freire, 2012.

Saturday Evening Gazette
St. Louis Post
Tales, a magazine or The World's best fiction
The Bookman
The Catholic World, A Monthly Magazine of General Literature
The Cosmopolitan
The Dial, A Semi-monthly Journal of Literary Criticism, Discussion and Information
The Eclectic Magazine of Foreign Literature
The Literary World; a Monthly Review of Current Literature
The Living Age
The New York Times

BIBLIOGRAFÍA

Caballer Dondarza, Mercedes (2007), *La narrativa española en la prensa estadounidense: Hallazgo, promoción, publicación y crítica (1875-1900)*, Frankfurt am Main: Vervuert Verlagsgesellschaft.

Freire López, Ana María (2012), "Palacio Valdés y la censura norteamericana (Sobre *The origin of thought* con ilustraciones de José Cabrinety)", en *Aún aprendo. Estudios de Literatura Española*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 305-312.

Freire López, Ana María (2021), "Emilia Pardo Bazán en Rusia: Una aproximación" en *Archiletras Científica*, vol. V-2, pp. 149-159.

Unha ollada sobre a Galiza en tres discursos: Castelar, Emilia Pardo Bazán, Gaspar Núñez de Arce[1]

María Pilar García Negro
UNIVERSIDADE DA CORUÑA
maria.pilar.garcia.negro@udc.gal

(recibido novembro /2021, aceptado decembro/2021)

RESUMEN: A presente comunicación recolle estritamente o texto lido no Congreso dedicado a Emilia Pardo Bazán, organizado pola Real Academia Galega, na sesión-mesa redonda que tivo lugar o 26 de Outubro de 2021, na sede desta institución. A autora atívose ao tempo previamente marcado (quince minutos), polo que o esquematismo da intervención está servido. Esta comunicación, pois, oferece só tres *flashes* de senllos autores significadísimos do XIX español: Castelar, Pardo Bazán, Núñez de Arce, que se corresponden, respectivamente, cun paratexto e con discursos proferidos na Coruña e en Madrid, nun arco temporal referido á decada de 80 daquel século: 1880, 1885, 1886. As tres pezas revelan unha unidade esencial, nun tempo histórico decisivo: a proclamación da prevalencia indiscutíbel da nación española e, en congruencia, a desestima-condena dos intentos de reorganizar o Estado (rexionalismo, "separatismo", na linguaxe epocal). Sendo andaluz o primeiro dos autores citados e castellano o terceiro, o discurso de Emilia Pardo Bazán, galega, cobra un plus de *auctoritas* e contribúe a formatar un prototipo crítico verbo da lingua e da literatura galega daquela renacente. Os tres textos, en fin, son expresivos dun triángulo inevitábel: lingua / literatura / ideoloxía, arredor da noción de España e da súa organización interna.

PALABRAS CHAVE: Castelar, Emilia Pardo Bazán, Gaspar Núñez de Arce, España, visión de Galicia.

ABSTRACT: This communication collects strictly the text read at the Conference dedicated to Emilia Pardo Bazán, organized by the Real Academia Galega, in the round-table session that took place on October 26, 2021, at the headquarters of this institution. The author adhered to the time previously set (fifteen minutes), so only an outline of the research was presented. This paper, then, offers only three flashes of individual significant authors of the Spanish nineteenth century: Castelar, Pardo Bazán, and Núñez de Arce, which correspond, respectively, with a paratext and speeches delivered in A Coruña and Madrid, in a time span referring to the decade of 80 of that century: 1880, 1885, 1886. The three pieces reveal an essential unity, in a decisive historical time: the proclamation of the indisputable prevalence of the Spanish nation and, accordingly, the rejection-condemnation of the attempts to reorganize the State (regionalism, "Separatism", in epochal language). Being Andalusian the first of the cited authors and Castilian the third, the speech of Emilia Pardo Bazán, Galician, receives a plus of auctoritas and is part of a certain

[1] Debo a Xosé Antonio Fraga a recordación dunha sintomática casualidade. No banquete oferecido a Dª Emilia Pardo Bazán, en Madrid, en 1885, a escritora ten á súa dereita Emilio Castelar, e á súa esquerda, Gaspar Núñez de Arce. É neste banquete onde a escritora coñece o político andaluz.

critical prototype about the Galician language and literature being reborn at that time. The three texts, in short, are expressive of an inevitable triangle: language / literature / ideology, around the notion of Spain and its internal organization.

KEYWORDS: Castelar, Emilia Pardo Bazán, Gaspar Núñez de Arce, Spain, vision of Galicia.

ACTO PRIMEIRO

Emilio Castelar en escena. Prólogo a *Follas novas*, de Rosalía de Castro. 1880. Quince páxinas en quince densos parágrafos. A obra rosaliana demora oito anos en poder ser publicada. Anunciada en 1872, transita polo Sexenio Democrático, a monarquía amadeísta, a I República, sen ver a luz, e só coñecerá a súa publicación, xa en plena Restauración, mercé aos bons oficios de Alejandro Chao, editor de *La Propaganda Literaria*, en La Habana, amigo de vello da escritora e de Murguía (Rodríguez 2011: 319 e ss.). Temos denominado hai anos o paratexto de Castelar prólogo-escudo (García Negro 2010: 104 e ss.), isto é, unha especie de salvoconduto ou pasaporte para a obra poder circular; o primeiro indicio xa nolo facilita a capa do libro: idéntico tamaño tipográfico e destaque do nome de autora e prologuista. Aos efeitos que nos interesan neste traballo, salientaremos como o que fora derradeiro presidente da I República estaba xa a aquela altura, 1880, convenientemente instalado na política restauracionista, como presidente do Partido Demócrata Posibilista mais preparando o camiño para a súa integración futura no Partido Liberal de Sagasta e, por tanto, no marco turnista de longo asento na monarquía restaurada.

Debemos agardar ao noveno parágrafo para que o nome da escritora prologada apareza en escena, encarecendo que se a literatura galega non tivese máis libro que *Follas novas*, este, en por si, bastaría para lle dar luz e gloria. A partir deste encomio, repara nos poemas que máis chamaron a súa atención e subliña como a maior cualidade da poeta reside na misteriosa relación que é capaz de achar entre o universo da humanidade e o da natureza, como poeta lírico e, ao cabo, elexíaco: todas as dores da Galiza falan por boca de Rosalía, polo que a súa é obra social, a por de subxectiva. O conxunto do prólogo, porén, contén uns outros elementos de interese que importa subliñar, porque estamos ante unha sorte de prototipo crítico de fecunda descendencia posterior.

A esta altura, o autor non coñece a Galiza (Martínez González 2019: 82). Emparéntaa con Asturias e contrapona ao seu amado sul andaluz. Comeza un longo itinerario discursivo que combinará a ensoñación, a representación do que a Galiza é (ou debera ser) na súa ideación e, o máis relevante, a composición dun ethos galaico acompañado dunha inclusión *ordenada* da Galiza, cuxa literatura, por mor da lei da variedade, debe coexistir coa "literatura nacional", sempre sen mingua da única patria admitida, a española. Alerta Castelar dun perigo que ten factíbel solución, no seu xuízo: "Para matar el provincialismo exagerado, no hay medio como satisfacer las justas exigencias provinciales" (Castelar 1982: XXII). Conforme á lei da variedade, a literatura galega ha de contribuír a fortificar a española. Rosalía é, pois, "un astro de primera magnitud en los vastos horizontes del arte español" (Castelar 1982: XXII). Comeza así o proceso de integración subordinada, a inclusión nunha *ortodoxia* que vén ser, ao cabo, a antítese cabal da obra rosaliana en

si: toda ela impugna os asertos proclamados neste paratexto, que si alimentou, con toda probabilidade, futuras visións sobre a estética e a función rosalianas.

ACTO SEGUNDO

A Coruña. 2 de setembro de 1885. En escena, o mesmo Castelar e Dª Emilia Pardo Bazán. Estrea como oradora da segunda, da man do primeiro. Pretexto: homenaxe a Rosalía de Castro, morta sete semanas antes. Emilia é consagrada como presidenta do acto e como honoraria da entidade organizadora, o Liceo de Artesanos, cuxa presidencia ostenta o seu marido, D. José Quiroga. Inmellorábel debut como tribuna para a escritora que dúas semanas despois faría 34 anos. Está, pois, no ecuador da súa vida, e na inauguración, na súa terra natal, do seu futuro e pródigo exercicio como conferencista. Hai varios motivos comúns entre o seu discurso e o do seu padriño no acto. Enumerémolos: a ponderación da natureza galega; o inxénito carácter saudoso e bucólico da súa literatura; o valioso contributo da Galiza ás glorias de España; a denuncia dunha prostración debida ao abandono de gobernos insensíbeis que son, na súa inepcia, semente de perigoso separatismo. Sen dúbida, un e outro discurso dialogan entre si, mais cunha importante novidade[2]. O da oradora novel conta cun plus de *auctoritas*: ela é galega, coñece a súa terra e séntese en condicións de impartir doutrina, quer dicer, de levar ás súas últimas consecuencias o programa político só insinuado na retórica castelarina. E así vai ser executado con toda a rotundidade. Se o Demóstenes español advirte, alarmado, da posibilidade dun consorcio portugués-brasileiro-galego, e abomina, equidistante, da bandeira do absolutismo como da bandeira da demagoxia, Pardo Bazán, como "alumna" avantaxada, extremará a doutrina política: "el renacimiento lleva en sí un germen de separatismo, germen poco desarrollado todavía, pero cuya presencia es imposible negar, y que acaso sea el único fruto político y social de este florecimiento poético" (Pardo Bazán 1984: 40).

Ora ben, é moito máis decisivo o que contén o discurso pardobazaniano. Desmintamos decontado un tópico estendido: o que dá en afirmar que a escritora valorou na súa xusta medida *Cantares gallegos* e minusvalorou ou desprezou *Follas novas*, mesmo *à rebours* do recoñecemento castelarino. Non é así en absoluto. Dª Emilia aplica toda a súa perspicacia en condenar, desde a súa lóxica unitarista e supremacista, o perigo da literatura galega renacente como xerme de indesexábel e nefasto separatismo. Denuncia, logo, a lamentábel e perversa confusión, no seu xuízo, de "tierra" ou "región" e "patria" (Pardo Bazán 1984: 40), xa que a única admitida e admisíbel é España, desde o Trópico até o "Finisterre", e ela, España, é "inviolable en su unidad, santa en sus derechos" (*ibidem*). O dogma revela perfeitamente, nos exactos adxectivos utilizados, a alianza Altar e Trono en inapelábel confisión.

[2] O discurso de Castelar neste acto non se conserva. As referencias ao mesmo inférense das crónicas de prensa (Martínez González 2019: 93-95). En todo caso, a escritora sería coñecedora do prólogo a *Follas novas* e, con toda probabilidade, tamén deste discurso (Castelar fora hóspede seu e con el se aconsellou para a mellor apresentación da súa peza oratoria como debutante).

A oradora debutante continúa así mesmo a esteira castelarina –engrandecéndoa e fortificándoa– cando se refere a que a nutrida folla de servizos galegos a España debe ser recompensada, para evitar males maiores que enuncia *ore rotundo*: "Y esperemos que jamás llegará á tomar cuerpo tangible ninguna idea contraria á la unidad de la patria, lo cual sería para las literaturas regionales cargo más grave que el de romper la del idioma y del pensamiento artístico nacional" (Pardo Bazán 1984: 42). Nengún gobernante español –conservador ou liberal– o expresaría mellor. Non abonda con o españolismo ser un pleonasmo de calquer goberno español: cómpre activar, na necesaria impartición de doutrina na súa terra natal, o *revival* do vello dogma unitarista: unidade de lingua, de xurisdición, de mercado, de relixión, de ensino (Felipe V *dixit*). Na edición en libro deste discurso, no volume *De mi tierra* (1888), en nota engadida, a escritora enuncia claramente o obxectivo, a fatal desembocadura histórica: "El impulso inevitable de toda nacionalidad á extinguir los dialectos y á que prevalezca el más perfecto y general de entre ellos, que constituye la lengua patria" (Pardo Bazán 1984: 43). Desde estes presupostos, o *Diktat* sobre a literatura rosaliana estaba servido: toda ela supuña unha insidiosa interrupción da marcha *natural* e *lóxica* da historia, isto é, o triunfo indiscutíbel da sacralidade española. En dúas palabras: o discurso pardobazaniano non define Rosalía de Castro, define a oradora.

ACTO TERCEIRO

1886, 8 de novembro. Escenario: Ateneo Científico y Literario de Madrid. Solemne sesión de apertura das súas cátedras. Orador: Gaspar Núñez de Arce. Título do discurso: "Estado de las aspiraciones del regionalismo en Galicia, país vascongado y Cataluña". Vexamos a representación que de nós –dos nosos antepasados directos– realiza o académico, escritor e político liberal español, con intensa carreira: gobernador civil de Barcelona, deputado por Valladolid, ministro de Ultramar, de Gobernación e de Instrución Pública, senador vitalicio... É realmente admirábel a mención de todos os elementos do catálogo precisos para xustificar a condena do rexionalismo e a íntima unión de cultivo literario-reivindicación política. Enunciémolos. O perigo real está nun activismo político de novo cuño que non se nega o uso de caisquer tribunas públicas –na fábrica, na praza, no templo– para concitar "las ciegas iras del exclusivismo local, no sólo contra la unidad, sino contra la existencia de la patria"(Núñez de Arce: https://filosofia.org/aut/002/1886arce.htm). Por moito que procedan dunha seita, non deben ollarse con desdén, aínda cando, "gracias a Dios, no corra peligros nuestra unidad nacional, ni en Galicia, ni en las provincias vascas ni en Cataluña" (*ibidem*). Se aquelas perversións encerraren no seu fondo o xerme de probábeis conflitos, bon será acometelas de frente, antes de que adveña a catástrofe.

Cal é, no seu xuízo, o alimentador de tais desvíos? O "culto fanático, fuera de toda realidad" ás linguas particulares, que en louca hipérbole, pasan de ser "santa reliquia de familia" (*ibidem*) a ambicionar o status da lingua oficial, "que no por caprichosa voluntad de los hombres, sino por causas mucho más altas, ha llegado a alcanzar la perfección, la universalidad y el predominio que las lenguas y dialectos provinciales no han podido conseguir" (*ibidem*). O mundo sería Babel "si no hubiese idiomas que, en virtud de

su fuerza expansiva y por la energía de la raza de donde provienen, se extienden, se propagan y convierten en medios eficaces de civilización" (*ibidem*). Esta "ley fatal que rige el desenvolvimiento, marcha y destino de las lenguas" (*ibidem*) non é obstaculizada na Galiza nen nas provincias vascas, nen en Valencia ou Mallorca. É o "particularismo catalán, perdido en el laberinto de sus intransigencias" (*ibidem*), o perigo a conxurar. Na Galiza existe, segundo o orador, un "regionalismo" que se debuxa como "embrión informe", "de modo tan tímido, inofensivo y nebuloso, tal vez por no encontrar condiciones favorables para su desarrollo, que puede considerársele como un vago anhelo, nada más" (*ibidem*). Isto é así porque nen as cidades, "completamente castellanizadas" nen "el pueblo de las aldeas, tan malicioso como prudente" (*ibidem*) prestan atención ás declamacións dalgúns escritores que soñan cousas imposíbeis. Son razoábeis as queixas de desatención daquelas "leales y honradas provincias" (*ibidem*), mais "es menester confesar, en honra de ellas, que nunca esta creencia ha traspasado los límites de queja fraternal, ni ha revestido formas hostiles a la tranquilidad de la patria" (*ibidem*). O perigo é o "regionalismo intransigente, que quisiera trastornar los cimientos de la sociedad española y destruir de un golpe la obra de muchos siglos" (*ibidem*). O Estado, en fin, debe fortalecer entidades administrativas por el creadas e delimitadas: provincias e municipios. É así como se deben conxuminar a forza centrípeta e a centrífuga. Só así a Galiza, as provincias vascas e Cataluña coñecerán "que la rama más frondosa de un árbol se seca y muere cuando se desgaja del tronco a cuya savia debió su crecimiento, sus hojas y su fruto" (*ibidem*).

Abonda. Pasma a confección e reiteración dun *catecismo*, dun manual do bon español que converte en axiomas tanto as saudades do imperio perdido ou perdíbel como a indiscutíbel esencia da nación única, superior, incontestábel, sagrada, inexorábel como o funcionamento da propria natureza. Este común denominador desfai de vez o aparente paradoxo da coincidencia de "dereitas" e "esquerdas" na política española. É o españolismo irrenunciábel o que une, no mesmo palco, conservadores e liberais, absolutistas e republicanos moderados, canovistas e sagastinos, reaccionarios e progresistas. Non cairemos na fácil tentación de extrapolación aos nosos días. Demasiado transparente e visíbel.

EPÍLOGO

Dividimos a exposición ao xeito teatral. Querse significar que estamos a falar dunha simples escenificación? Talvez dunha sobreactuación pontuada por un *in crescendo*, desde aquela "extraña y desconocida Galicia", de Castelar (Castelar 1982:VIII), até a doenza mortal detectada por Núñez de Arce, pasando pola rotunda advertencia de Pardo Bazán? En absoluto. É, nos tres casos, a cabal exposición dun programa, dunha doutrina ferreña, asistida por dous profisionais do exercicio político directo e por unha política con todas as letras, por moito que non puidese ostentar cargo partidario ou gobernamental por ser muller. É, a dos tres, unha auténtica construción da Galiza *pro domo sua*. Correspóndese coa Galiza real, coa existente material, social e economicamente na década de 80 do século XIX? Vexamos. Fixemos desfilar polo noso palco imaxinario tres personaxes. Ula, a referencia principal? Onde fica a Galiza deste tempo? Sangrada pola pavorosa

emigración. Comesta de impostos ("trabucos") devoradores da súa economía. Atacada (imposto de consumos) nos seus bens básicos: alimento e teito. Obturada a súa produción tradicional de liño e de viño. Bloqueada a exportación cárnica a Inglaterra. Submetida a décimos, quintas e foros. A sofrer fames periódicas, por colleitas ruíns ou fanadas. Con 25 anos de demora na construción da primeira liña férrea. Nada disto comparece na escena. Si, a Galiza real é a grande incomparecente no discurso tripartito. Os escritores do Renacemento, con Rosalía de Castro á cabeza, son os *culpábeis* de elevala ao escenario, de lle dar voz e rosto. Ao cabo, tiñan razón os próceres españois na advertencia do perigo: "todo" comezou pola lingua e a literatura.

BIBLIOGRAFÍA

Castelar, Emilio (1982): "Prólogo" a Rosalía Castro de Murguía: *Follas novas* [Reprodución facsímil da primeira edición]. A Coruña. Real Academia Galega.

García Negro (2021): *Galiza e feminismo en Emilia Pardo Bazán*. Santiago de Compostela. Alvarellos.

Martínez González, Xurxo (2019): "O presidente da República que prologou *Follas novas* de Rosalía. Notas a unha relación de Emilio Castelar coa cultura galega (Pardo Bazán vs. Murguía)". *Follas Novas*, nº 4 (pp. 80-109). Padrón. Fundación Rosalía de Castro.

Núñez de Arce, Gaspar (1886): "Estado de las aspiraciones del regionalismo en Galicia, país vascongado y Cataluña": https://filosofia.org/aut/002/1886arce.htm.

Pardo Bazán, Emilia (1984): *De mi tierra*. Vigo. Xerais.

Rodríguez, Francisco (2011): *Rosalía de Castro, estranxeira na súa patria (a persoa e a obra de onte a hoxe)*. A Coruña. Asociación Socio-Pedagóxica Galega.

Catolicismo, decadentismo y masoquismo en *Dulce Dueño*. ¿Una novela feminista?

Jo Labanyi
NEW YORK UNIVERSITY
jo.labanyi@nyu.edu

(recibido novembro /2021, aceptado decembro/2021)

RESUMEN: La última novela de Emilia Pardo Bazán, *Dulce Dueño* (1911), ha fascinado a las investigadoras por su reivindicación de un misticismo masoquista que difícilmente se puede reconciliar con el feminismo de la autora. El ensayo propone, de acuerdo con el estudio de Dupont (2018), que el catolicismo de la autora debe ser tomado en serio. Después de examinar la relación ambivalente de Pardo Bazán con el decadentismo finisecular, el ensayo termina por intentar una interpretación de la novela a la luz de la teorización del masoquismo de Gilles Deleuze, para determinar si es posible una lectura feminista de este texto desconcertante.

PALABRAS CLAVE: Emilia Pardo Bazán, catolicismo, decadentismo, masoquismo, feminismo.

ABSTRACT: The last novel of Emilia Pardo Bazán, *Dulce Dueño* (1911), has fascinated female scholars on account of its masochistic mysticism, which is hard to reconcile with the author's feminism. The essay argues, in keeping with Dupont's 2018 study, that the writer's Catholicism should be taken seriously. After considering Pardo Bazán's ambivalent relationship to fin-de-siècle decadentism, the essay ends by attempting an interpretation of the novel through the theorization of masochism by Gilles Deleuze, in order to ascertain whether a feminist reading of this disconcerting text is possible.

KEYWORDS: Emilia Pardo Bazán, Catholicism, decadentism, masochism, feminism

INTRODUCCIÓN

Las contradicciones ideológicas de Emilia Pardo Bazán revelan las tensiones de su época y especialmente de la situación de las escritoras del siglo XIX que, como ha señalado Susan Kirkpatrick (1991), tuvieron que navegar un camino precario entre el respeto al decoro y la reivindicación de los derechos de la mujer. Pardo Bazán destaca por ser una pionera de lo que hoy llamaríamos un feminismo de la igualdad; en sus escritos sobre la mujer, que se multiplicaron a partir de 1889, siempre rechazó el papel relacional de la mujer, que la consideraba solo como apéndice de su padre, marido o hijos, y no como un ser independiente. La contradicción entre sus opiniones progresivas sobre la mujer y su conservadurismo político es solo aparente, puesto que ella percibió, con gran lucidez,

que el liberalismo político fue responsable de consolidar la diferencia sexual a lo largo del siglo XIX. Isabel Burdiel nos recuerda que la derecha (en la juventud de Pardo Bazán, el carlismo; posteriormente, la Iglesia) ofrecía más oportunidades de activismo a la mujer que el liberalismo, que la confinaba al ámbito doméstico (2019, 69).

Más difícil de resolver es la contradicción en la obra y vida de Pardo Bazán entre su feminismo y su profesión de fe católica. En su monografía de 2018, *Whole Faith: The Catholic Ideal of Emilia Pardo Bazán*, Denise DuPont ha tomado en serio su religiosidad, hasta el punto de proponer "que las contribuciones de Pardo Bazán al feminismo y al pensamiento y sociedad de finales del siglo XIX y principios del siglo XX hay que entenderlas en el contexto de su compromiso con el catolicismo" (xii; la traducción es mía). El análisis que hace DuPont de los escritos sobre tema religioso de Pardo Bazán –su biografía de San Francisco de Asís (1882), sus libros de viaje *Mi romería* (1888) y *Por la Europa católica* (1902), además de sus opiniones sobre Tolstoi– es convincente. Para DuPont, el inicio de la carrera literaria madura de Pardo Bazán se remonta, no a su ensayo sobre el naturalismo, *La cuestión palpitante*, de 1883, sino a su *San Francisco de Asís (siglo XIII)* del año anterior (2018, 61): un libro que los críticos suelen pasar por alto. DuPont detecta, en la obra de Pardo Bazán en general, un franciscanismo que privilegia la base corporal y material de la fe y del culto (2018, 36-37). La importancia de lo sensorial en la obra de Pardo Bazán ha sido objeto de numerosos comentarios. Si Pardo Bazán admira este aspecto de la visión religiosa de San Francisco de Asís, por el contrario, critica el misticismo de Tolstoi por rechazar el cuerpo y la materia (2018, 102). DuPont define la religiosidad de Pardo Bazán como "una poética católica carnal, popular, litúrgica y social" (2018, 36), que renuncia al yo, no para retirarse del mundo (el caso de Tolstoi) sino para hundirse en sus manifestaciones más humildes e incluso abyectas –un proyecto que la autora no asumió en su propia vida, pero que exploró a través de la heroínas de sus novelas tardías–. DuPont dedica varias páginas (2018, 75-80) a hablar de la dedicación de San Francisco a los leprosos, y del momento en que Dios le pide besar a un leproso como un acto de amor (2018, 75-76). Este episodio de la vida de San Francisco de Asís parece ser la fuente de la escena culminante de la novela pardobazaniana de 1890, *La prueba*, la segunda parte de *Una cristiana*, donde la protagonista, en un acto descrito como heroico, supera su repugnancia para besar en los labios a su marido leproso agonizante, como la expresión de un amor que es obra de su voluntad. Para "Clarín", cada vez más hostil a Pardo Bazán y muy crítico con la novela en general, este momento final era bellísimo (Burdiel 2019, 396). Aunque DuPont no comenta *La prueba*, me parece interesante ver este final como un ejemplo del amor cristiano basado en lo corpóreo y lo material que, según DuPont, es la base del cristianismo franciscano de Pardo Bazán. Sin embargo, nos cuesta hoy en día aceptar este final heroico como un gesto feminista.

Confieso que, para mí, *Una cristiana* y *La prueba* son novelas fallidas, no solo por su antisemitismo hoy en día inaceptable (un tema que cae fuera del alcance de este estudio), sino también por la decisión de narrar el sacrifico heroico de Carmiña Aldao a través de un narrador masculino de personalidad poco atractiva, fascinado por su caso. Susan Walter (2007) ha comentado la frecuencia, en los cuentos de Pardo Bazán, del uso de un narrador

masculino para narrar la historia de una mujer cuya conducta podría parecer censurable pero que el narrador, a veces a través del diálogo con otro hombre, termina por admirar. Para Walter, este uso de una voz masculina como marco narrativo confiere autoridad a lo narrado. Para explorar la contradicción entre el feminismo de Pardo Bazán y su catolicismo, dedicaré el resto de este ensayo al análisis de la última novela de Pardo Bazán, *Dulce Dueño*, de 1911, que termina con un acto de autosacrificio también extremo por parte de la protagonista, pero que tiene el mérito de ser la primera y única novela de Pardo Bazán narrada en primera persona por una protagonista femenina. Por muy problemática que sea la novela, la narración en primera persona por parte de la protagonista nos ofrece una psicología femenina compleja, vista desde dentro.

PROBLEMAS DE INTERPRETACIÓN

Aunque *Dulce Dueño* es una novela poco leída hoy en día, ha atraído una atención crítica desproporcionada precisamente porque choca con la imagen de la Pardo Bazán feminista que queremos cultivar. No es casual que los estudios críticos de la novela sean de autoría femenina: entre otros, Raquel Medina (1998), Marina Mayoral (1989), Susan Kirkpatrick (1999), Maryellen Bieder (2002), Kathy Bacon (2005), Carmen Pereira Muro (2006), Lou Charnon-Deutsch (2006), Ángeles Ezama Gil (2007) y, últimamente, Jennifer Smith en su libro *Women, Mysticism, and Hysteria in Fin-de-Siècle Spain* (2021). Todas las investigadoras reconocen que la novela narra el proceso de autodeterminación de la protagonista, Lina, que, después de conseguir la independencia económica cuando hereda la fortuna de su tía (de quien resulta ser hija ilegítima), rechaza todos los "guiones de felicidad" –para citar el análisis de Sara Ahmed de cómo la sociedad nos promete la felicidad si nos conformamos con unos modelos de vida convencionales (2010)– que le ofrecen sus varios pretendientes.

Pero las mismas investigadoras concluyen, decepcionadas, que el final de la novela es una claudicación por parte de Pardo Bazán. En este final, Lina se hace pisotear por una prostituta para destruir su belleza, renuncia a su fortuna, y consiente su confinamiento en un manicomio donde finalmente encuentra el amor supremo que ha estado buscando en la unión mística con Jesucristo, su "dulce dueño". Kathy Bacon intenta salvar la novela, proponiendo que la voz narrativa en primera persona le da a Lina la posibilidad de ser autora de su historia, aunque esta sea, no una autobiografía sino una "autotanatografía" (2005, 380): la historia de la muerte del yo. Raquel Medina (1998, 301-302) y Carmen Pereira Muro (2006, 157) se preguntan si la novela podría ser vista como un ejemplo de la *écriture féminine* propuesta por el feminismo francés, pero el feminismo de la diferencia exaltado por Irigaray, Cixous y Kristeva no encaja con el feminismo de la igualdad pardobazaniana. Jennifer Smith justifica la representación en esta novela del misticismo como una vía de autorrealización femenina porque contradice la opinión médica de la época que equiparaba el misticismo con la histeria, una enfermedad vista como típicamente femenina que requería la supervisión médica masculina (2021, 150-189). Pero la novela termina con Lina confinada en un manicomio, sometida precisamente a la supervisión médica. Además, Lina no ha elegido este final; su tío la ha hecho confinar

en un manicomio para poder apoderarse de su fortuna. Han sido documentados casos de internamiento arbitrario parecidos en la España de la época (Huertas 2016, 114).

LA DEFENSA DEL MARTIRIO FEMENINO

El problema principal suscitado por el "exasperante final de la novela" (Charnon-Deutsch 2006, 326) es que la historia de Lina se presenta, desde el principio, como una versión moderna de la vida de Santa Catalina de Alejandría, filósofa y mártir cristiana que murió de una manera espectacularmente cruel, despedazada por una rueda armada con cuchillos. Pardo Bazán profesó en varias ocasiones su devoción especial a esta santa y mártir, por ser patrona de los filósofos y por el gusto estético representado (según la leyenda) por su palacio noble suntuoso y su vestimenta y joyas lujosas. Ángeles Ezama Gil reproduce una entrevista de 1911 (la fecha de publicación de *Dulce Dueño*) con Carmen de Burgos en que Pardo Bazán reconoce: "Yo amo mucho la figura de Santa Catalina. En las Torres la tengo esculpida en piedra, con su tocado bizantino" (Ezama Gil 2007, 171). El prólogo de Luis Araujo Costa a la edición póstuma de 1925 de los *Cuadros religiosos* de Pardo Bazán, que terminan con una hagiografía de Santa Catalina de Alejandría, nos cuenta que su hija Carmen había guardado, después de su muerte, unos asientos de una sillería bordados por su madre "con la efigie de Catalina de Alejandría sobre fondo de oro" (1925, 16). Es difícil imaginar a Pardo Bazán bordando; la anécdota nos revela otra faceta de su personalidad compleja. El primer capítulo de *Dulce Dueño*, que sirve de prólogo (narrado por un narrador omnisciente) antes de entrar en la novela como tal (narrada por la protagonista Lina), es una versión de la hagiografía de Santa Catalina de Alejandría publicada por Pardo Bazán originalmente en *Blanco y Negro* en 1901 y re-editada póstumamente, con sus otros *Cuadros religiosos*, en 1925. En la novela, la biografía de la santa toma la forma de un manuscrito redactado por el canónigo Carranza, quien lo lee en voz alta a petición de Lina, que acaba de descubrir que su nombre de pila verdadera es Catalina (el nombre de la presunta tía de la cual es hija ilegítima), y además ha encontrado en la capilla de la mansión de su tía (ahora suya) una placa renacentista con la imagen de la santa, pintada de esmalte y oro y con joyas incrustadas en su ropa, probablemente modelada sobre una imagen parecida que Pardo Bazán vio en la casa de los Condes de Munster (Charnon-Deutsch 2006, 335 n. 3). "Deseando estoy saber algo de mi Patrona," Lina le dice a Carranza (Pardo Bazán 1911, 6).

Entonces el final sacrificial de la historia de Lina está pre-escrito –solo que la novela termina con la muerte del yo de Lina, y no su muerte física, al entregarse al amor divino–. El camino de perfección adoptado por Lina en la última parte de la novela, que la lleva a servir a una ciega indigente y su nieta y a cuidar de la niña cuando contrae la viruela, es un viaje interior; rechaza el trato con los frailes carmelitas del convento cercano (1911, 284). El sacrificio del yo a través de la inmersión en lo abyecto tiene que ser un acto independiente. En este final, vemos un eco de la novela galdosiana *Nazarín* (1895); las dos novelas nos dejan con la duda sobre si su protagonista es un santo o un loco (una santa o una loca): "tal vez es igual," dice Lina en el último diálogo de la novela (1911, 296).

Pardo Bazán habló sobre las mártires del primer cristianismo en dos ocasiones: en su discurso en el Congreso Pedagógico de 1892, publicado en *Nuevo Teatro Crítico* (1892c), y en su discurso de 1916 en la Residencia de Estudiantes, posterior a *Dulce Dueño*, "El porvenir de la literatura después de la guerra" (Smith 2021, 176). En ambas ocasiones, recurrió al ejemplo de las mártires del primer cristianismo para desmentir la visión contemporánea de la mujer como un ser pasivo y sumiso. El discurso de 1892 repite el tópico decimonónico, que Mónica Burguera identifica en textos españoles por primera vez alrededor de 1840 (2012, 176-178), de que el cristianismo ha salvado a la mujer del despotismo oriental: "La grande obra progresiva del Cristianismo […] fue emancipar la conciencia de la mujer, afirmar su personalidad y su libertad moral de la cual se deriva necesariamente la libertad práctica" (Pardo Bazán 1892c, 36). Incluso, Pardo Bazán añade, en el primer cristianismo, la Iglesia "enseñó á la mujer á afirmar su independencia espiritual *usque ad efusionem sanguinis*" (1892c, 37). Con estas palabras, Pardo Bazán elogia el primer cristianismo por haber incitado a la mujer a desobedecer las normas vigentes, y a afirmar su voluntad en el espacio público hasta la muerte si fuera necesario. En el discurso de 1916, Pardo Bazán declararía que el primer cristianismo alentó a las mujeres a ejercer el liderazgo, y que el misticismo les permitió un tipo único de autoafirmación (Smith 2021, 176).

LA MUERTE DEL YO

Entonces, hay que tomar en serio las afirmaciones de Pardo Bazán de que el cristianismo no está reñido con la emancipación de la mujer –aunque estas citas hablan del primer cristianismo y no de la Iglesia de su tiempo, que ella reconoce haber traicionado este impulso igualitario originario (1892c, 37)–. Pero queda el problema de cómo interpretar el "exasperante final" de *Dulce Dueño*, en que Lina cede su voluntad a su "dulce dueño", Jesucristo: "Hágase en mí tu voluntad…" son las últimas palabras de la novela (1911, 297). Desde el principio de la novela, Lina busca un "dulce dueño" ante el cual ceder su autonomía, lo cual, para ella, es la definición del amor: una definición difícil de reconciliar con el feminismo y con la insistencia de Pardo Bazán, en otros textos, en que la mujer debe ser considerada como un ser independiente. Lina despide a sus dos primeros pretendientes: el primero por hipócrita, al decir que quiere compartir con ella sus planes regeneracionistas cuando realmente quiere su dinero (además, tiene mal gusto); el segundo cuando ella, después de dejarse seducir por sus encantos físicos, le sorprende saliendo de la habitación de su criada. El tercer pretendiente, con el cual llega a entablar un noviazgo, es un caso más complejo: él le promete una relación de amistad y cooperación asexual parecida a la de John Stuart Mill con Harriet Taylor, que Pardo Bazán tanto admiraba; pero no puede ocultar su deseo sexual hacia ella y despierta en Lina deseos perversos, que la llevan a provocar situaciones peligrosas para ver si él realmente es capaz de arriesgar su vida por ella, lo cual termina con la muerte de él. Aparte de la decepción de Lina al descubrir que él se niega a salvarla cuando su barco naufraga en el lago Lemán, en Ginebra, donde ella ha pagado al barquero para sacar el barco precisamente en un día de tormenta, este episodio sugiere que, de alguna manera oscura, Lina está buscando la anulación del yo a través de la muerte.

El resto de la novela –su autodegradación pisoteada por una prostituta a petición suya; su renuncia a su fortuna; el sacrificio de su orgullo de clase al ponerse al servicio de una indigente y su nieta; y la inmersión en lo abyecto al aceptar su confinamiento en un manicomio– se puede explicar como un intento de expiar su culpa por haber provocado la muerte de su último pretendiente, además de la continuación de su búsqueda del amor perfecto. En ambos casos, lo que busca es la muerte del yo. El último paso que Lina tiene que dar antes de alcanzar la fusión con un "dulce dueño" divino es aprender a amar al prójimo –algo que consigue atendiendo a la niña enferma de viruela–. Sin embargo, esto no la conduce a una vida dedicada a aliviar el sufrimiento ajeno (como fue el caso de San Francisco de Asís o del Nazarín galdosiano), sino a una vida interior, cortadas todas las relaciones con el mundo, en que se siente disolver en una unión mística con Jesucristo, descrita como un desposorio. Las palabras usadas para describir esta unión mística (calcadas de Santa Teresa) indican un placer en el dolor –"quiero tu dardo, tu cuchillo"; "hiéreme, hazme pedazos" (1911, 280, 290)– que equiparan el martirio (la rueda de Santa Catalina: "hazme pedazos") con el goce supremo. Incluso, el amor al prójimo se describe, no como la solidaridad con los demás, sino como la interiorización del dolor ajeno como propio (1911, 289), aumentando el dolor para alcanzar un placer sublime.

DECADENTISMO Y CATOLICISMO

¿Qué pasa con este masoquismo? ¿Es compatible con el feminismo? Los deseos perversos de Lina suscitados por su relación con su tercer pretendiente son, para mí, lo más interesante de la novela, sobre todo porque son narrados por el sujeto femenino que los experimenta. La deuda de *Dulce Dueño* con el decadentismo –sobre todo el francés, que Pardo Bazán conocía bien– ha sido señalada en varios estudios sobre la novela: Bieder (2011), Charnon-Deutsch (2006), Smith (2021, 173-175) y sobre todo Ezama Gil (2007) que ha demostrado que el principal motivo de atracción de la literatura decadente para Pardo Bazán fue su énfasis en los efectos sensoriales fuertes para producir una estética exquisita. La otra parte de la novela más lograda, para mí, es cuando Lina, al heredar la fortuna de su tía, prueba sus nuevos vestidos y joyas lujosos, deleitándose en sus colores y texturas, y congratulándose de su buen gusto innato. El camino de perfección de Lina la obliga a renunciar a sus gustos exquisitos, pero Pardo Bazán, como autora de la novela, no renuncia a ellos en ningún momento. Ezama Gil ha observado que el protagonista de la novela anterior de Pardo Bazán, *La quimera* (1905), está fascinado con la pintura *Salomé* de Gustave Moreau, una pintura admirada en la novela decadentista de Joris-Karl Huysmans, *Á Rebours* (2007, 191-192). Ezama Gil nos recuerda también que, en 1910, el año antes de publicar *Dulce Dueño*, Pardo Bazán reseñó el estreno madrileño de la *Salomé* de Oscar Wilde, con música de Richard Strauss, en el periódico argentino *La Nación* (2007, 191). La perversidad latente de Lina emerge cuando, en su primer encuentro con su tercer pretendiente, compara su bella cabeza con la de San Juan Bautista en un plato ante Salomé –algo que Lina describe como "Cosa altamente estética" (1911, 208)–.

Ezama Gil nos cuenta también que, en su conferencia en la Residencia de Estudiantes de 1916, Pardo Bazán vinculó el decadentismo con el catolicismo:

> Los caracteres de esta literatura [...] fueron el misticismo, el simbolismo, el satanismo, el sadismo, el sobrenaturalismo, la poetización de lo nefando, la magia negra, el espiritismo, el hermetismo, el ocultismo, el erotismo cerebral [...], y de estos caracteres nacieron tendencias sentimentales y un catolicismo, no diré que tal cual lo aprobaría un obispo algo escrupuloso, pero catolicismo al fin, opuesto al racionalismo y mirando al materialismo con náusea y horror (Ezama Gil 2007, 197-198).

En la misma conferencia, Pardo Bazán reconoció que el decadentismo la atraía por expresar "las emociones místicas, amorosas y sentimentales" a través de espíritus rebeldes cultos y superiores (citado en Smith 2021, 174). John Kronik ha señalado que, en el tercer tomo de su estudio *La literatura francesa moderna* (1911), publicado en el mismo año que *Dulce Dueño*, Pardo Bazán –cada vez más interesada en la literatura católica– defendió a Verlaine por ser uno de los poetas franceses católicos más admirables de su día, junto con Baudelaire y Barbey d'Aurevilly, por explorar un misticismo nacido del agotamiento sensorial –un catolicismo de "cáscara amarga" producto de la atracción/repulsión hacia el pecado (Kronik 1966, 424-425)–. Esto Kronik lo resume de manera elocuente: "Pardo Bazán dio una acogida positiva a expresiones de tendencia religiosa vestidas de ropa muy poco ortodoxa" (1966, 424; la traducción es mía).

Lo que encontramos en *Dulce Dueño* no es exactamente un rechazo del racionalismo que "[mira] al materialismo con náusea y horror", sino, más bien, una fascinación con aquello que produce náusea y horror, descrito con una sensibilidad exquisita que lo convierte en algo trascendental y sublime. Si en su relación con su tercer pretendiente Lina sublima el deseo sexual en un deseo perverso de la muerte, después de la muerte de este paga a un médico para que le muestre ilustraciones gráficas del acto sexual en sus libros científicos, incluyendo todas las perversiones posibles. Por un lado, esta inmersión en lo abyecto la incita a seguir un camino de perfección espiritual, como un acto de rechazo de las funciones fisiológicas del cuerpo; pero, por otro lado, le proporciona una fascinación perversa con aquello que produce horror y náusea, anticipando su purificación final al hundirse en lo abyecto. En este sentido, *Dulce Dueño* explora procesos psicológicos extremadamente complejos. En su reseña de julio de 1892 de la novela *Là-bas* de Huysmans, en su revista *Nuevo Teatro Crítico*, Pardo Bazán rechazó la novela por atea, sacrílega, satánica y antipática (1892b). Sugiero que *Dulce Dueño* puede haber sido un intento, por parte de Pardo Bazán, de escribir una novela decadente que fuera una contrapartida católica a lo que le haya causado repulsión en la obra de Huysmans. Sugiero también que puede haber sido un intento de escribir una novela decadente que corrigiera la tendencia misógina del decadentismo –de ahí la elección de una protagonista y narradora femenina–.

¿UN MASOQUISMO FEMINISTA?

Podemos hablar de una novela decadente femenina, entonces; pero ¿se puede decir que *Dulce Dueño* es una novela decadente feminista? La respuesta depende de lo que entendamos por masoquismo. Para Freud, el masoquismo es "una expresión de la naturaleza femenina" que, cuando ocurre en un sujeto masculino, supone la adopción

de una posición típicamente femenina (1961 [1924], 161-162; la traducción es mía). El tipo de masoquismo que más le interesa a Freud es el "masoquismo moral", provocado por un sentido inconsciente de culpabilidad que busca aliviarse mediante el autocastigo (1961 [1924], 165-70). Es evidente el deseo de Lina de expiar su culpabilidad por la muerte de su último pretendiente, pero, si seguimos el análisis de Freud, esto la colocaría en una posición típicamente femenina; es decir, pasiva. Sin embargo, en su libro *Female Perversions* (1991), Louise Kaplan ha sugerido que la perversión femenina consiste en adoptar una feminidad estereotípica para disfrazar el intento de satisfacer unos deseos considerados como masculinos. Quisiera proponer que el masoquismo aparentemente femenino de Lina, al buscar la muerte del yo a través de la abyección, puede ser leído como el disfraz que le permite ejercer una agencia masculina.

Esta interpretación de la novela –que reconozco ser polémica– se apoya en el conocido estudio del masoquismo de Gilles Deleuze, *Lo frío y lo cruel*, que rechaza la lectura freudiana, primero, al insistir que el masoquismo no es una inversión del sadismo sino un impulso totalmente distinto, y segundo (especialmente relevante al caso que nos concierne aquí), al disociarlo de la feminidad. En su análisis de la novela corta *La Venus de las pieles* (1870) de Leopold von Sacher-Masoch, gracias a la cual el masoquismo adquirió su nombre, Deleuze observa que el protagonista es masculino y que la escenificación de sus deseos masoquistas, lejos de ser una renuncia del poder, le permite controlar los encuentros sexuales. Lo que hace especialmente sugerente la lectura de *Dulce Dueño* a la luz del texto de Deleuze es su propuesta de que el masoquismo, además de ser un impulso masculino, contiene un elemento místico: cuanto mayor la renuncia (dolor), cuanto mayores las ganancias (placer) (1991, 120). Para Deleuze, la característica principal del masoquismo es la espera: el aplazamiento del momento de placer (1991, 70-71). De ahí la frialdad del masoquista. En *Dulce Dueño*, la soberbia de Lina, que se cree superior a cualquier pretendiente posible, hace de ella una mujer fría. Los deseos perversos que experimenta con respecto a su tercer pretendiente tienen por trasfondo los Alpes, donde ella busca las cumbres nevadas y los glaciares, especialmente los lugares con peligro de avalancha. Al rechazar a sus pretendientes (y causar la muerte del último), Lina revela tendencias no sádicas, sino masoquistas; lo que está rechazando es la posibilidad de encontrar el amor que, sin embargo, busca. Es cierto que tiene buenas razones para rechazar a sus dos primeros pretendientes; sin embargo, parece haber decidido de antemano rechazar a cualquier pretendiente que se le acerque. Podríamos leer esta actitud como un intento de posponer la unión culminante una y otra vez, siendo capaz de disfrutar del placer solo después de haber pasado por una serie de situaciones humillantes autoinfligidas. De ahí que la unión culminante coincida con el final de la novela. Al igual que la narración de Sacher-Masoch, *Dulce Dueño* es la historia de una espera, de una postergación, del placer constantemente diferido. La obra de Sacher Masoch es casta, Deleuze insiste, porque lo que se enfatiza no es el climax sino su aplazamiento (1991, 33).

Para Deleuze, el masoquismo es un proceso de desexualización (1991, 52) que, sin embargo, está acompañado por un proceso de resexualización que convierte lo desexualizado en objeto de sexualización (1991, 117). Dicho de otra manera, "Eros se

desexualiza a través de la humillación, para producir un Thanatos resexualizado" (Deleuze 1991, 120; la traducción es mía). Esto me parece una descripción perfecta del camino de perfección de Lina, que culmina con la unión mística –altamente erotizada– con Jesucristo en las últimas páginas, después de un proceso largo de renuncias y humillaciones. Deleuze sugiere que el masoquismo pasa por una etapa de observación científica, antes de alcanzar la contemplación mística (1991, 33). Esta etapa de observación científica Sacher-Masoch la denomina –en una frase muy sugerente– "el reino helado del cristianismo" (Deleuze 1991, 52; la traducción es mía), con lo cual parece aludir al autoanálisis requerido por la confesión (Sacher-Masoch era católico). Para depurarse y poder alcanzar un estado contemplativo, Lina se impone el repaso clínico de los libros científicos del médico e intenta confesarse dos veces, con su antiguo confesor y, antes de emprender su camino de perfección en un lugar perdido de la meseta, con un fraile en la iglesia del barrio (los dos se niegan a absolverla). Para Deleuze, el masoquismo no significa la anulación del mundo ni su idealización, sino su suspensión o denegación (1991, 72). Al final de la novela, Lina es plenamente consciente de que está en un manicomio sometida al control médico, pero pone este conocimiento en paréntesis para poder disfrutar de la unión mística finalmente alcanzada con su "dulce dueño" divino. Esta suspensión o denegación de la realidad material lleva al masoquista al fetichismo, definido por Freud, según Deleuze nos recuerda, como la creencia en una realidad fantaseada, encarnada en un fetiche, a sabiendas de que la realidad material la contradice. "No puede haber masoquismo sin fetichismo," Deleuze concluye (1991, 32; la traducción es mía). Si el masoquismo conlleva necesariamente el fetichismo, ¿cuál será el fetiche en que Lina se apoya en la novela de Pardo Bazán? Propongo que esta es la función de la placa renacentista esmaltada que representa la historia de Catalina de Alejandría, encontrada por Lina en la capilla de su presunta tía y cuya descripción abre la novela. Para Deleuze, el arte masoquista tiene una calidad altamente plástica porque, al posponer el placer, congela la realidad; en este sentido, la placa renacentista se presta a ejercer esta función.

La lectura de *Dulce Dueño* que ofrezco aquí, de manera tentativa, es una deconstrucción a la luz del análisis deleuziano del masoquismo que evidentemente Pardo Bazán no pudo conocer. Deleuze teoriza el masoquismo como una perversión masculina, a diferencia de su asociación habitual con la mujer. El masoquismo masculino analizado por Deleuze es una perversión, porque el hombre suele ocupar una posición de poder con respecto a la mujer. El masoquismo femenino no es perverso porque consiste –como lo reconoció Freud– en acatar las normas sociales según las cuales el rol "natural" de la mujer es la sumisión al hombre. Si interpretamos el masoquismo de Lina en *Dulce Dueño* como un caso de masoquismo femenino, entonces hay que admitir que la novela es una claudicación por parte de la Pardo Bazán feminista. Pero si leemos la trayectoria de Lina como una ilustración *avant la lettre* de la descripción deleuziana del masoquismo masculino, quizá podemos decir que su masoquismo perverso es lo que, paradójicamente, le permite ocupar una posición masculina. En este caso, la novela podría ser leída como una novela feminista: una novela feminista perversa.

BIBLIOGRAFÍA

Ahmed, Sara (2010): *The Promise of Happiness*, London, Routledge.

Araujo Costa, Luis (1925): "Prólogo", en Emilia Pardo Bazán, *Cuadros religiosos*, Madrid, Pueyo, 1925.

Bacon, Kathy (2005): "Death and the Virgin Martyr: Re-writing hagiography in *Dulce Dueño*", *Forum of Modern Language Studies*, vol. 41, pp. 375-385.

Bieder, Maryellen (2002): "Divina y perversa: la mujer decadente en *Dulce Dueño* de Emilia Pardo Bazán", en Carme Riera, Meri Torrás, e Isabel Clúa (eds.), *Perversas y divinas. La representación de la mujer en las letras hispánicas: el fin de siglo y/o el fin del milenio actual*, Valencia, Ediciones ExCultura, pp. 7-19.

Burdiel, Isabel (2019): *Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Taurus.

Burguera, Mónica (2012): *Las damas del liberalismo respetable. Los imaginarios sociales del feminismo liberal en España (1834-1850)*, Madrid, Cátedra.

Charnon-Deutsch, Lou (2006): "'Tenía corazón': *Dulce Dueño* de Emilia Pardo Bazán", *Arbor*, vol. 182, núm. 719, pp. 325-336.

Deleuze, Gilles (1991): "Coldness and Cruelty", en *Masochism*, New York, Zone Books, pp. 7-138.

DuPont, Denise (2018): *Whole Faith: The Catholic Ideal of Emilia Pardo Bazán*, Washington, D.C., The Catholic University of America Press.

Ezama Gil, Ángeles (2007): "La fusión de las artes en *Dulce Dueño* de Emilia Pardo Bazán", *La Tribuna*, núm. 5, pp. 171-205.

Freud, Sigmund (1961 [1924]): "The Economic Problem of Masochism", en *The Ego and the Id and Other Works*, vol. 6 de *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, editado y traducido por James Strachey, Londres, Hogarth Press / Institute of Psycho-Analysis, pp. 155-170.

Huertas, Rafael (2016): "'You Will Have Observed That I Am Not Mad': Emotional Writings inside the Asylum", en L. Elena Delgado, Pura Fernández y Jo Labanyi (eds.), *Engaging the Emotions in Spanish Culture and History*, Nashville, TN, Vanderbilt University Press, 111-119.

Kaplan, Louise J. (1991): *Female Perversions: The Temptations of Madame Bovary*, Nueva York, Doubleday.

Kirkpatrick, Susan (1991): *Las románticas: escritoras y subjetividad en España*, 1835-1850, Madrid, Cátedra.

Kirkpatrick, Susan (1999): "Gender and Modernist Discourse: Emilia Pardo Bazán's *Dulce Dueño*", en Anthony L. Geist y José B. Monleón (eds.), *Modernism and Its Margins: Reinscribing Cultural Modernity from Spain and Latin America*, Nueva York, Garland, pp. 117-139.

Kronik, John (1966): "Emilia Pardo Bazán and the Phenomenon of French Decadentism", *PMLA*, vol. 81, pp. 418-427.

Mayoral, Marina (1989): "Introducción", en Emilia Pardo Bazán, *Dulce Dueño*, Madrid, Castalia, pp. 7-44.

Medina, Raquel (1998): "Dulce esclava, dulce histérica: la representación de la mujer en *Dulce Dueño* de Emilia Pardo Bazán, *Revista Hispánica Moderna*, vol. 51, pp. 291-303.

Pardo Bazán, Emilia (1892a): "Una opinión sobre la mujer", *Nuevo Teatro Crítico*, año II, núm. 15, pp. 71-81.

Pardo Bazán, Emilia (1892b): "Huysmans: *Allá abajo*", *Nuevo Teatro Crítico*, año II, núm. 19, pp. 99-109.

Pardo Bazán, Emilia (1892c): "La educación del hombre y de la mujer. Sus relaciones y sus diferencias", *Nuevo Teatro Crítico*, año II, núm. 22, pp. 14-59.

Pardo Bazán, Emilia (1911): *Dulce Dueño*, Madrid, V. Prieto.

Pereira Muro, Carmen (2006): "Mimetismo, misticismo y la cuestión de la escritura femenina en *Dulce Dueño* de Emilia Pardo Bazán", *La Tribuna*, núm. 4, pp. 153-177.

Smith, Jennifer (2021): *Women, Mysticism, and Hysteria in Fin-de-Siècle Spain*, Nashville, TN, Vanderbilt University Press.

Walter, Susan (2007): "The Use of Narrative Frames in Four Tales by Emilia Pardo Bazán", *Hispania*, vol. 90, pp. 10-20.

Algunhas bases para comparar a obra de Rosalía de Castro e Emilia Pardo Bazán

María Jesús Lama López
UNIVERSITAT DE BARCELONA
lama@ub.edu

(recibido novembro /2021, aceptado decembro/2021)

RESUMO: O obxectivo deste estudo é sinalar algúns condicionantes esenciais que deben terse en conta en calquera estudo comparatista de Pardo Bazán e Rosalía de Castro en tres ordes fundamentais: as circunstancias biográficas, a cronoloxía e o contexto histórico-político. Proponse a consideración de Rosalía de Castro como precedente e posible influencia na formación da conciencia feminista de Pardo Bazán recordando as proclamas feministas publicadas por Rosalía case dúas décadas antes dos primeiros libros de Emilia e sinálase a confluencia en tratar determinados temas candentes na segunda metade do século XIX, aínda que se achegan a eles desde posicións ideolóxicas opostas.

PALABRAS CHAVE: Rosalía de Castro, Pardo Bazán, biografía, cronología, comparatismo.

ABSTRACT: The aim of this study is to point out some essential conditioning factors that must be taken into account in any comparative study of Pardo Bazán and Rosalía de Castro in three fundamental orders: the biographical circumstances, the chronology and the political-historical context. It is suggested that Rosalía de Castro should be considered as a precedent and possible influence in the formation of Pardo Bazán's feminist consciousness, recalling the feminist proclamations published by Rosalía almost two decades before two of Emilia's first books, and and we point out the confluence in the treatment of certain burning issues in the second half of the 19th century, although they approach them from opposite ideological positions.

KEYWORDS: Rosalía de Castro, Pardo Bazán, biography, chronology, comparatism

A orixe galega das dúas autoras máis relevantes no canon da súa época provocou sempre comparacións que raras veces se enfocan na súa obra. A evidencia das traxectorias profesionais, persoais e ideolóxicas diverxentes non empece a existencia dalgúns puntos de contacto que é posible explorar desde o comparatismo para iluminar as tensións e resistencias do campo cultural e algunhas consecuencias estéticas. Esta análise centrarase no tratamento dalgunhas figuras femininas das súas novelas, a visión crítica e autocrítica que ambas abordan na representación das mulleres desde posicións reivindicativas de matriz ideolóxica ben diferente e a capacidade de ambas para interrogarnos sobre os desafíos do feminismo na sociedade actual.

O obxectivo do meu estudo é explorar os posibles puntos de contacto entre a obra de Rosalía de Castro e Emilia Pardo Bazán a través dalgunhas novelas de ambas, especialmente as primeiras publicacións de Rosalía e de Emilia. Partindo de que as dúas escritoras pertencen a dúas xeracións diferentes e que, polo tanto, se formaron en contextos históricos distintos, limítase a selección do corpus a algunhas novelas nas que ambas autoras puideron interactuar literariamente e así emerxe un tema central para ambas: a chamada *cuestión femenina* co debate arredor da educación da muller e o papel desta na sociedade. A través dalgúns personaxes de ambas autoras obsérvase a súa posición moi similar en relación á reivindicación dunha educación igualitaria para as mulleres por un lado, e por outro a crítica a determinados modelos de mulleres que asumen os ditados dominantes sobre o seu rol na sociedade, especialmente en ambientes burgueses e aristocráticos, converténdose en auténticas *précieuses ridicules* no senso máis literal. Ambas autoras teñen a ousadía de defender decididamente os dereitos das mulleres a un trato igualitario e, ao mesmo tempo, facer unha crítica a certos comportamentos das propias mulleres que consideraban produtos da obediencia aos principios do patriarcado e que desembocan na infantilización e a limitación dos seus recursos de supervivencia ata o punto de xerar unha lacra para o desenvolvemento da sociedade no seu conxunto.

Na introdución ao volume de ensaios *Modern Spanish Women as Agents of Change* dedicados a Maryellen Bieder, Jennifer Smith (2019: 11), comenta o estupor co que se enfrontaron as especialistas en estudos de xénero ao apoio de moitas mulleres de distintos niveis cultuais a un candidato como Trump e a reflexión que xurdiu sobre as dificultades do feminismo para implicar a todas as mulleres nunha loita común. Hoxe estamos afeitas a recibir mensaxes de rexeitamento para o movemento feminista desde opcións políticas conservadoras, moitas veces postos en boca de mulleres, pero Emilia, proclamándose católica, monárquica, conservadora e contraria ao sistema democrático (Burdiel 2019: 76 y ss.), autodefiniuse como "radical feminista" e, polo tanto, inscríbese voluntaria e conscientemente nun movemento que no seu tempo se centraba en reivindicacións de dereitos tan esenciais que dificilmente se podían rexeitar sendo muller, como eran o acceso á educación e ao traballo. O seu posicionamento ideolóxico era diametralmente oposto ao que identifica a outra gran escritora galega daquel tempo, Rosalía de Castro, lectora de Fourier e Proudhon, e a quen o seu curmán Pepe Hermida definiu explicitamente como "de ideais socialistas"[1]. Entre as súas amizades máis próximas encontrábanse masóns, librepensadores e republicanos como Eduardo e Alejandro Chao, Ruiz Pons ou Roberto Robert e liberais progresistas como a familia Gasset Artime[2].

Sen embargo a pesar diso, as dúas autoras coincidiron en algo máis ca na súa orixe xeográfica. Evidentemente compartiron a condición de posuír ambas una extraordinaria intelixencia e capacidade creativa, pero tamén a preocupación por intervir na vida pública

[1] Unha semblanza de José de la Hermida, herdeiro das Torres de Hermida onde Castro pasaba longas tempadas cos seus fillos, véxase J. A. Durán (1975).

[2] Sobre a rede de relación familiares que rodearon a familia da escritora ver Lama (2017) e máis adiante, a través da súa relación con Manuel Murguía, ver Barreiro Fernández (2012) así como os volumes do epistolario de Murguía, editados por X. R. Barreiro e X. L. Axeitos (2003-2005).

para transformar a realidade, se ben, como acabamos de notar, desde posición ideolóxicas diverxentes, non só en relación a Galicia senón tamén en relación a España, pois ambas cuestións son correlativas. A eterna polémica entre a valoración de ambas autoras reside talvez na construción dunha identidade autorial moi diferenciada e en certo modo complementaria: a de Rosalía baseada na *humilitas* do xenio romántico e na empatía coa súa colectividade e a de Pardo Bazán construída sobre un individualismo arroiador que se apoia na moral do traballo, o que lle permite erguerse por encima das convencións e rebelarse contra calquera imposición de límites para o seu desenvolvemento como persoa. Por iso poderiamos dicir que Emilia chega máis lonxe, pero Rosalía chega máis fondo: mentres Pardo Bazán construíu unha obra inmensa con presenza constante na prensa durante décadas e se fixo notar como intelectual do seu tempo, Rosalía creou de maneira intermitente unha obra que quedou truncada coa súa morte no medio da vida e tivo moi escasa presenza pública, pero a través da súa poesía dá voz aos sectores sociais silenciados que se identifican cos seus textos[3] con atención prioritaria as mulleres e as xentes do pobo, e moi especialmente para os que tiña máis preto, a sinxela xente traballadora do campo coa que convive nos seus primeiros anos en Ortoño e despois na vila de Padrón. Unha condición que lle custou cargar co alcume de "chorona" fronte á rachada vitalidade da explosiva e burguesa Emilia. Son moitos os elementos de personalidade que contrastan entre ambas, pero hoxe vou a centrarme nun só aspecto relativo á súa obra, atendendo a como se manifesta o compromiso feminista de ambas autoras, no que evidentemente coincidían.

Pero antes de comezar quixera chamar a atención sobre una cuestión cronolóxica: debemos ter claro que Rosalía de Castro e Emilia Pardo Bazán pertencen a dúas xeracións diferentes. Chama a atención que en Galicia coincidisen no tempo as tres mulleres quizais máis destacadas da vida cultural española no século XIX que, porén, tiveron tan escasa relación persoal entre elas: Concepción Arenal (1820-1893), Rosalía de Castro (1837-1885) e Emilia Pardo Bazán (1851-1921).

Entre Castro e Pardo Bazán non só hai 14 anos de diferencia no seu nacemento, senón que as circunstancias históricas fan que vivan os seus anos de formación nun contexto político completamente distinto. Cando naceu Rosalía (1837) estaba o país en guerra –a primeira guerra carlista– co resultado da expulsión do pretendente absolutista, Carlos Mª Isidro, e o establecemento da monarquía parlamentaria por primeira vez en España. Unha monarquía tutelada por xenerais e que se foi revelando como inestable e excesivamente intervencionista, coa permanente ameaza do carlismo que deu a batalla de novo na segunda guerra, entre 1846-1849. De maneira que se establece un sufraxio censatario moi restrinxido e os liberais progresistas apenas conseguían chegar ao poder senón por intervención do exército, como no bienio liberal de 1854-56. Neses anos de apertura celébrase en Galicia o chamado "Banquete de Conxo" para conmemorar o fusilamento

[3] Como subliñou Catherine Davies, «Castro no sólo escribió y publicó en el idioma de los campesinos, lo cual es un evento políticamente significativo en si mismo, sino que también recuperó formas poéticas populares y, al concederles estatus escrito, dio valor a los pensamientos, sentimientos y opiniones de los campesinos, quienes fueron presentados como personas sensatas y sensibles». (Davies, 2012:30).

dos mártires de Carral (Martínez, 2019), líderes da revolta de 1846 na que se chegara a establecer una Xunta de Goberno de Galicia, primeiro precedente do actual goberno autonómico. Rosalía de Castro, instalada en Compostela, participa das actividades do Liceo de la Juventud, onde foran confluír os líderes civís vencellados á revolta do 46 e de onde sae a iniciativa do banquete conmemorativo dez anos máis tarde, concibido como un acto de confraternización entre os estudantes e os obreiros na carballeira de Conxo. Na Compostela tradicionalista e eclesiástica esa actividade dos estudantes representou un desafío para o arcebispo, que declarou o estado de excepción na cidade e, de resultas, os amigos de Rosalía que lideraron o acto, Eduardo Pondal e Aurelio Aguirre, foron amoestados pola igrexa e sancionados. Poucos meses despois, con 19 anos e escasa fortuna, como filla de solteira dunha casa de fidalgos en decadencia, Rosalía de Castro viaxa soa a Madrid, onde vive a súa tía, e encóntrase una capital con motíns nas rúas pola crise de subsistencias e a desorbitada subida do prezo do pan. Nesa época Emilia tiña 5 anos. Filla dunha familia de rendeiros acomodados na Coruña, irrompe na vida pública moi nova, coincidindo coa revolta de 1868 e a proclamación da República, pero de feito comeza a publicar os seus libros xa en plena restauración, a partir de 1875. Polo tanto, Rosalía pertence á xeración que soñara con transformar a situación política expulsando a monarquía corrupta e ampliando a democratización do sistema para acceder á toma de decisións. Recollendo o legado da xeración da Revolta do 1846, loitaban por un proxecto de cambio que por fin se cumpre coa Gloriosa no 1868. En cambio Emilia recibe de boas a primeiras un cambio social no que probablemente percibiu o medo da súa familia a perder algún privilexios dunha situación acomodada, inda que estivesen próximos aos ambientes liberais. Por outra parte, se consideramos a participación na vida política do país por unidades familiares, xa que só os homes podían votar, Rosalía non tivo aceso nunca ao voto, primeiro como filla de solteira só podería sentirse representada polo voto dos seus tíos e despois de casada o seu marido tampouco tiña voto porque non tiña o nivel de renda requirido nin titulación universitaria. Emilia viviuno doutro xeito porque o seu pai non só tiña dereito a voto senón que mesmo foi elixido deputado, o que lle permitiu ter crónicas directas dos avatares nas novas cortes republicanas, e despois o seu marido tamén tiña título universitario e renda suficiente para votar.

Sen embargo, a pesar da cronoloxía e as difencias socioeconómicas, as dúas escritoras teñen una vivencia común como mulleres: non só ambas padecen a marxinación marcada polo rol que lles adxudicaba a sociedade da época, senón que Emilia ten na súa historia familiar o recordo do feminicidio que levara á tumba a súa avoa paterna a mans dun segundo marido, deixando unha filla pequena desamparada (GI "La Tribuna", 2010). Pola súa banda Rosalía arrastra a súa condición de filla de solteira, condición que asume con orgullo, inda que seguramente non lle aforraría miradas e menosprezos nos ambientes fidalgos[4]. Como sabemos, non hai mellor maneira de sensibilizarse con algunha situación

[4] Algunhas palabras da escritora nos seus escritos de mocidade menciónanse a miúdo como mostra da súa actitude de rebeldía ante a tiranía do xuízo social, como nos fragmentos de *Lieders*, publicado en 1858: «Cuando los señores de la tierra me amenazan con una mirada, o quieren marcar mi frente con una mancha de oprobio, yo me río como ellos se ríen y hago, en apariencia, mi iniquidad más grande que su iniquidad». (Castro, 1993-I:41)

de sufrimento e marxinalidade que sufrila na propia pel e, nese sentido, as dúas teñen as condicións para ter a sensibilidade ben esperta para todo o relativo á situación das mulleres (Albert Robato 1995), pero só Rosalía as ten para sentir a desesperación de verse sen medios de subsistencia e sen voz.

A insistencia con que a crítica tratou a discrepancia entre ambas autoras lévame agora a lembrar a discreción e elegancia con que as dúas autoras levaron en vida a súa discrepancia ideolóxica, que se converteu en guerra aberta, como sabemos, unha vez desaparecida Rosalía e representada a súa voz polo seu viúvo, persoa moi sentida para as ofensas e afouta para as polémicas. Ambas mantiveron unha respectuosa distancia e Rosalía ata respondeu coa composición dun coñecido poema á petición da coruñesa, expresando un recoñecemento claramente hiperbólico para os méritos dunha escritora que daquela empezaba a súa carreira.

Sen embargo Emilia só fala de Rosalía despois de morta e demostrando así a súa sororidade cunha escritora novel, coma fixo noutros moitos casos. na famosa homenaxe celebrada pouco despois do seu falecemento no Círculo de Artesanos da Coruña, dando lugar á acesa polémica con Murguía que provocou a decisión de Emilia de que nunca máis volvería falar de Rosalía mentres vivise Murguía[5].

Intentando reconstruír o posible diálogo que Rosalía e Emilia puideron manter en vida a través das súas obras debemos constatar unha evidencia: Emilia, sendo máis nova, foi receptora da obra de Rosalía na súa totalidade e puido lela como un corpus pechado sobre o que proxectar a súa valoración crítica e desde o cal puido beber na medida que lle conviña para os seus intereses, máis apenas aprecia o valor os seus dous últimos libros de poemas e fai como se non existise toda a súa obra en prosa. Rosalía coñeceu o ascenso fulgurante dunha nova escritora que comezou a publicar artigos na prensa local a finais dos anos 60 e que pronto se consolidou coas súas primeiras novelas ao tempo que en España ía gañando protagonismo a estética realista: *Pascual López, memorias de un estudiante de medicina* (1879), *Un viaje de novios* (1881), *La Tribuna* (1883) e quizais *El cisne de Vilamorta* (1885), os ensaios *Estudio crítico de las obras del P. Feijoo* (1877), *San Francisco de Asís (siglo XIII)* (1882) e *La cuestión palpitante* (1883), así como os vinte números da *Revista de Galicia* (1880). Estas foron as obras de Pardo Bazán que puido ler Rosalía, obras onde se encontra unha prosa rápida e eficaz que vai gañando terreo no gusto dun público que xa foxe das efusións líricas que impregnaban as primeiras novelas rosalianas. Moito máis lonxe estaba aínda ese público de aceptar o duro ton satírico con que Rosalía fustrigaba os vicios da sociedade madrileña en *El caballero de las botas azules* (1867) xusto antes do trunfo da revolución do 68. Pero alí encóntranse xa reflexións cargadas de críticas á situación á que estaban relegadas as mulleres en áxiles diálogos, como cando fala a condesa de Pampa cun seu curmán, quen lle di: «¡Perteneces a la compañía de las independientes! Lo veo bien claro. A ese género aborrecible que los hombres detestan, que anatemizan los buenos y que demuestra mejor que ninguno el cáncer que devora

[5] Sobre esta cuestión pódense consultar os artigos da polémica escritos por Murguía en *La Voz de Galicia* (2000:42-119), e os comentarios críticos sobre o acto celebrado no Círculo de Artesáns en relación á influencia da análise crítica de Pardo Bazán (Pardo Amado, 2010), ou sobre a participación de Castelar (Martínez, 2019).

la moderna sociedad...» (1993-II:78), e a condesa despois comenta coa súa amiga: «La sociedad que los hombres han hecho a su gusto hasta nos prohibe pensar... [...] de modo, Casimira, que en vano nos llamamos las independientes» (1993-II:80). Esa condesa independente e desenvolta ben puido ser un modelo para a Emilia que tiña dezaseis anos cando se publicou a magna novela de Rosalia na imprenta lucense de Soto Freire. Mais tamén é difícil de crer que non lese con interese a reaparición novelística da autora de Padrón cando publicou *El primer loco* (1881) e que non comprendese a novidade desta nova proposta narrativa que se inicia abruptamente cun diálogo e se constrúe arredor da dialéctica entre loucura e razón, exaltación sentimental e reflexión, a través do diálogo entre os dous amigos protagonistas.

Cando Pardo Bazán inicia a súa carreira literaria, xa Rosalía de Castro contaba con amplo recoñecemento en Galicia e nas colonias de emigrantes de América pola publicación dos seu libro de *Cantares gallegos* (1963), máis non deixaba de ser unha gloria provincial porque ás novelas que publicara en castelán durante toda a década dos 60 non acababan de abrirlle as portas na crítica madrileña. Despois do trunfo da revolución, Rosalía retírase do espazo público e deixa de publicar con asiduidade, ao tempo que comeza a súa produción bioloxica e en poucos anos vese con catro fillos pequenos, sen axuda familiar e nunha precaria situación económica. Mentres Emilia adquire protagonismo como unha voz de Galicia que se alza contra o poder do estado, pero agora contra o poder republicano, e mesmo contra a solución monárquica de Amadeo de Saboia, reclamando un cambio en sentido inverso ao que pedían boa parte dos intelectuais galeguistas na década anterior (Burdiel 2019: 69-134). E as voces de ambas conflúen só máis tarde, xa en plena Restauración, durante os 5 últimos anos activos de Castro.

Son moitos os temas comúns que poderían estudarse comparativamente na obra de ambas autoras. Por suposto a súa visión de Galicia[6], as súas paisaxes as súas xentes, as posicións políticas e as propostas de futuro, pero tamén a súa visión de España, como estado que debe lidar coa diversidade dos seus pobos. As reflexións sobre estética da novela (o prólogo dialogado de *El Caballero* tal vez non sexa alleo ao prólogo dramatizado de *La Quimera*), a influencia do cristianismo, próximo nalgúns dos seus postulados ao socialismo, como salientou Marisa Sotelo comentando os escritos de Pardo Bazán nas súas viaxes pola Europa católica[7], a crítica á España prostrada no tradicionalismo máis inmobilista, o interese polos avances científicos, a relación coas cidades de Compostela e A Coruña ou as relacións que establecen ambas con América, a representación do mundo rural ou urbano, a presenza de elementos fantásticos nalgunhas obras, a utilización crítica das formas do folletín, a relación coas teorías krausistas, as alusións a unha xenealoxía feminina de creadoras que as precederon, o estudo das masculinidades, o uso da ironía e a retranca, e un longo etcétera.

---

[6] Pilar García Negro (2021) estudou a visión de Galicia en ambas autoras desde posicións ideolóxicas diverxentes.

[7] En Rosalía poderíanse encontrar trazos dun cristianismo social que Beramendi sinala como característico do provincialismo que "busca no cristianismo a orixe da liberdade e a base da utopía", moi influído por La Sagra, e "cumpre a dobre función de mito lexitimador da liberdade e a xustiza e de axente transformador que as fará realidade no futuro" (1986: 386). Vid. tamén Lissorgues (2008).

Tendo en conta a cronoloxía, penso que cabe reivindicar a Rosalía como unha precursora do discurso feminista de Pardo Bazán[8], un discurso que esta recolleu e asumiu dedicándolle redobrados esforzos coa eficacia inherente á súa extraordinaria capacidade para constituírse como figura pública e impoñerse contra os ventos do seu tempo. A posible domesticación das reivindicacións feministas en canto se refire aos dereitos das mulleres das clases populares merece unha análise máis demorada que non se pode abordar aquí, como tampouco a posible influencia das novelas rosalianas nas de Pardo Bazán. Como foi moito o que se publicou xa sobre o feminismo de Pardo Bazán nos últimos meses, e pode lerse compilado nos recentes libros de Aleixandre e López Sández (2021*)*, García Negro (2021) ou Sotelo (2021), amén de multitude de artigos publicados nas últimas décadas, vou citar aquí só algúns textos de Rosalía que son claros precedentes dun discurso feminista que puido inspirar á escritora coruñesa. O primeiro estudo en profundidade sobre o feminismo na obra de Rosalía de Castro débese a Kathleen N. March e data xa de 1994 e desde entón, de novo, encontramos múltiples achegas sobre esta cuestión, polo que unha verdadeira análise comparatista esixiría un traballo complexo e extenso. En primeiro lugar teríamos que atender á práctica vital das manifestacións a través da obra e, nesta, abordar os escritos de non ficción, onde o eu autorial asume o discurso, fronte a aqueles de ficción que reclamarían unha análise dos recursos de representación con atención especial a factores como o punto de vista narrativo, o desenvolvemento das personaxes ou a construción de significados que se derivan da trama, en ocasións mesmo máis aló da intencionalidade autorial. Considerando a posición pioneira de Rosalía, limitareime aquí a chamar a atención sobre dous textos temperáns seus de non ficción, *Lieders* (1858) e o prólogo a *La hija del mar* (1859), que poderían cotexarse cos *Apuntes biográficos* incluídos por Emilia a modo de prólogo de *Los pazos de Ulloa* (1886)

O primeiro que debemos ter presente entre os textos pioneiros de Rosalía de Castro é *Lieders* (1858) publicado en *El Album del Miño*, un opúsculo con estrutura binaria co que fai toda unha declaración de principios aos poucos meses de publicar, con vinte anos, o poemario *La flor* (1857): na súa primeira parte proclama a liberdade artística (¡Oh, no quiero ceñirme a las reglas del arte!») desde un eu feminino que se mostra como suxeito autoconsciente do proceso creativo, mentres na segunda parte achega un manifesto de sororidade coas mulleres maltratadas pola maledicencia e pola propia conciencia de culpa como consecuencia dos valores imperantes. Como apunta March (1994: 29), non só busca a liberdade, senón que afirma que xa acadou esa meta, a pesar dos atrancos que denuncia: «Sólo cantos de independencia y libertad han balbucido mis labios, aunque alrededor hubiese sentido, desde la cuna ya, el ruido de las cadenas que debían aprisionarme para siempre, porque el patrimonio de la mujer son los grillos de la esclavitud». Sabe moi ben que esa proclama expresa una actitude rebelde que implica a expulsión «como Luzbel» dun paraíso que só pode gozar quen acepte as limitacións impostas e que implica unha condena á marxinalidade, como os piratas, e á loita pola supervivencia en territorio hostil,

[8] Por suposto, Rosalía non sería a única precedente. É posible que, ademais doutras influencias foráneas, no faladoiro dos Pardo Bazán fosen comentadas as obras de Concepción Arenal, e especialmente para o tema que nos ocupa interesa a data de publicación da súa obra *La mujer del porvenir* (1869).

como as árbores no deserto: «Yo, sin embargo, soy libre, libre como los pájaros, como las brisas; como los árboles en el desierto y el pirata en la mar. Libre es mi corazón, libre mi alma, y libre mi pensamiento».

Na segunda parte, a rebeldía contra os ditados do sistema patriarcal exprésase en forma de mensaxe ás mulleres, como chamada a buscar xuntas esa liberación do modelo de identidade de xénero imposta, comezando pola toma de conciencia da propia independencia moral e propón liberarse da culpabilización constante e as imposicións do estado de opinión dominante. Neste senso, recolle una idea que xa aparecía nos argumentos do Padre Feijoo no seu pioneiro escrito de *Defensa de las mujeres* (1726)[9], indicando que a miúdo as faltas de que se culpa ás mulleres son provocadas pola presión dos homes:

> ¿Por qué los hombres derraman sobre ti la inmundicia de sus excesos, despreciando y aborreciendo después en tu moribundo cansancio lo horrible de sus mismos desórdenes y de sus calenturientos delirios? [...] todo te lo transmiten ellos todo..., y, sin embargo, te desprecian.

Esta premisa sostén o chamado final a una afirmación forte nos propios valores morais («Los remordimientos son la herencia de las mujeres débiles») e denuncia a inxustiza nos xuízos que sofren as mulleres por calquera mínima fraqueza, que con frecuencia consiste só en corresponder requirimentos amorosos. É ben coñecida a influencia do Padre Feijoo no pensamento feminista de Pardo Bazán, desde que gañara o concurso convocado polo concello de Ourense en 1875 e o aproveitamento que ela fai dos argumentos do pai bieito ourensán nos seus escritos en defensa dos dereitos das mulleres é tamén evidente.

O segundo texto de Rosalía, tamén da súa primeira mocidade, é o prólogo a *La Hija del mar* (1859), onde establece unha xenealoxía da actividade creativa, política e loitadora das mulleres ao longo da historia. Para comezar cita algúns homes de prestixio intelectual solidarios coa causa feminista, entre os cales volve a aparecer «nuestro sabio y venerado Feijoo», do mesmo xeito que faría Pardo Bazán, que reivindicaría outros autores destacados como Stuard Mill, ata o punto de incluír a tradución do libro *The Subjection of Women* na súa «Biblioteca de la mujer» cun importante prólogo seu.

A xenealoxía de mulleres activas no espazo público inclúe a revolucionaria madame Roland, a batalladora Juana de Arco ou a raíña ilustrada Catalina de Rusia; escritoras como Mme de Staël, George Sand, Safo e Santa Teresa, ou a intrépida pintora Rosa Bonheur. Uns precedentes que demostran a capacidade das mulleres no campo da producción intelectual e artística, pero tamén na acción política, e que autorizan as aspiracións de calquera muller a intervir no espazo público fronte ás extemporáneas argumentacións en contra que inda mantiñan tantos intelectuais do momento, para rematar con esta contundente frase: «Porque todavía no les es permitido a las mujeres escribir lo que sienten y lo que saben». Nesa mesma liña abundaría Pardo Bazán a súa loita incansable

[9] Feijoo di ao comezo do seu libro: «No niego los vicios de muchas. ¡Mas ay! Si se aclarara la genealogía de sus desórdenes icómo se hallaría tener su origen en el porfiado impulso de individuos de nuestro sexo!».

en diferentes frontes desde os seus escritos xornalísticos (Sotelo 1921), discursos e ensaios (Alixandre e López Sández 2021).

Se queremos comparar estas proclamas de gustos e intereses que fai Rosalía nos seus textos co primeiro escrito confesional de Emilia, chama a atención que ésta proclame o sentimento patriótico como o primeiro estímulo que a impulsa a escribir, mentres que para a autora de Padrón a defensa da liberdade e os dereitos das mulleres parece o interese dominante. En canto aos principios artísticos, comenta con ironía os consellos dun vello mestre na mesma dirección das exaltadas proclamas da Rosalía moza, que soan algunhas décadas máis tarde como un eco que perdeu o seu significado, envolto na caricatura do tópico: «Haz versos allá a tu modo, pero no con reglas... nada de reglas! Sólo sirven para echarlo todo a perder. No cuentes las sílabas, estás? Mide al oído, que basta. Si no sabes medir al oído, y te pones a contar por los dedos, que saldrá? Un ciempiés.» (Pardo Bazán, 1886: 30). Ao mesmo tempo, os seus lectores sabían moi ben que estaban lendo a autora que desafiara os convencionalismos coa súa defensa do naturalismo (Pardo Bazán, 1989 [1883[1]]). Estes escritos da década de 1880 de Emilia son textos ben documentados e meditados, cun ton de ensaio no límite do estudo académico pois, a pesar do ton confesional dos «Apuntes...», introduce a súa rememoración coa análise do que significan ese tipo de escritos memorialísticos no panorama literario e o seu posible interese. Son escritos dunha autora extraordinariamente madura aos seus trinta anos, os mesmos que tiña Rosalía cando publicou a súa reflexiva novela política *El caballero de las botas azules* (1867) e dificilmente comparables coas proclamas entusiastas da poeta moza que era Rosalía nas súas primeiras obras. Pero inda así, este pequeno ensaio de abordaxe comparatista permite adiviñar moitos elementos comúns nos intereses, lecturas e actitudes de ambas, moi especialmente na cuestión da defensa dos dereitos das mulleres e a denuncia das inxustizas que lles afectan, a implacable análise da institución do matrimonio[10] e mesmo as críticas ás mulleres burguesas que asumen o papel decorativo que lles asigna o sistema patriarcal.

Non debemos esquecer que se trata de dúas escritoras que pertencen a xeracións diferentes, que por tanto viven circunstancias históricas moi distintas na súa etapa de formación, o que marcaría o inicio das súas respectivas carreiras. Pero sobre todo, viven unhas circunstancias económicas moi distintas e mesmo a posición social, a pesar de pertencer ambas a familias fidalgas, é moi distante e condiciona as aspiracións de cada unha delas e as posibilidades de proxección da súa obra. As penurias económicas e a morte repentina e temperá da nai, cando a escritora tiña vinte e cinco anos, privou a Rosalía dun apoio fundamental para liberala das obrigas e ataduras da vida familiar, ben ao contrario da privilexiada Emilia, quen tivo sempre o apoio da súa nai na retagarda, o que lle permitiu gabarse das delicias da maternidade sen dedicarlle máis tempo do que lle conviña. Por outra parte non consta que Emilia, co seu carácter ambicioso e un tanto altivo fixese esforzo algún para establecer unha relación cordial coa escritora máis ilustre da súa terra. Así e todo as súas obras comunícanse máis do que as propias autoras puideron pensar e máis do que a xove escritora quixo recoñecerlle nunca á autora que a precedeu.

[10] As páxinas que dedica Emilia á viaxe do Marqués de Ulloa á cidade e a súa selección de esposa entre as súas curmás, non desmerece da crítica que xorde xa nas primeiras novelas rosalianas (vid. Lama 2017).

Por iso correspóndenos aos lectores e á crítica detectar as tensións e os vasos comunicantes que contribúen a que as dúas autoras retratasen con luces e sombras a vida colectiva do seu tempo desde posicións ideolóxicas opostas e a que construísen experiencias estéticas que continúan espertando e cultivando a sensibilidade dos lectores. Por outra banda, a presentación de realidades diversas desde perspectivas contrapostas é un material esencial para desenvolver unha comprensión da realidade máis plural e complexa, polo que o diálogo entre os mundos das dúas autoras sempre será fecundo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Albert Robato, Matilde (1995): *Rosalía de Castro y Emilia Pardo Bazán. Afinidades y contrastes*. Sada-A Coruña Edicións do Castro.

Aleixandre, Marilar e López Sández, Maria (2021). *Movendo os marcos do patriarcado. O pensamento feminista de Emilia Pardo Bazán*. Vigo. Ed. Galaxia.

Barreiro Fernández, Xosé Ramón (2012). *Murguía*. Vigo: Editorial Galaxia.

Barreiro Fernández, Xosé Ramón e Axeitos, X. L. (2003-2005). *Cartas a Murguía*. Vols. I (2003), II e III (2005). Vigo: Galaxia.

Beramendi, Justo G. (1986): «Os referentes nacionais en Rosalía e no provincialismo galego». *Actas do Congreso Internacional de Estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*. Vol. III. Santiago de Compostela: CCG/USC, pp. 381-394.

Burdiel, Isabel (2019): *Emilia Pardo Bazán*. Madrid: Taurus.

Castro, Rosalía de (1993): *Obras completas*, vols. I e II. Madrid: Biblioteca Castro.

Duran, José Antonio (1975): "Historia de José Hermida, aristócrata aldeano y librepensador". Tiempo de historia nº 10 (09/01/1975), pp. 40-47. https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/22968/THI~N10~P40-47.pdf?sequence=3

García Negro, Mª Pilar (2021): *Galiza e feminismo en Emilia Pardo Bazán*. Lugo: Alvarellos.

Grupo de investigación *La Tribuna* [J. R. Barreiro, R. Axeitos, P. Carballal e J. M. Caridad] (2010): «La trágica muerte de Joaquina Mosquera Ribera, abuela de doña Emilia. Un secreto familiar desvelado». *La Tribuna* nº 8, pp. 15-56.

Lama, María Xesús (2017): *Rosalía de Castro. Cantos de independencia e liberdade (1837-1863)*. Vigo: Editorial Galaxia.

_____ (2017) «Las novelistas contra lo novelesco: la impugnación del amor romántico en *La hija del mar* y *Flavio* de Rosalía de Castro». Kumor/ A. Calderón Puerta/ A. Garrido González/ K. Moszcynska-Dürst (Eds.). *Escribir como una mujer ¿hacia una reescritura de la autoría?* Instituto de Estudios Ibéricos e Hispanoamericanos, Uniwersytet Warszawski, pp. 101-128.

Lissorgues, Ivan (2008): «Jesús y Los Evangelios en el debate religioso, literario y social en España a finales del siglo XIX», en Cazal, Françoise (ed.): *Hommage à*

Francis Cerdan. Toulouse: Presses universitaires du Midi, pp. 537-549. https://books.openedition.org/pumi/35436

March, Kathleen N. (1994): *De musa a literata: el feminismo en la narrativa de Rosalía de Castro*. Sada-A Coruña: Ediciós do Castro.

Martínez González, Xurxo (2019a): «O presidente da república que prologou. as *Follas Novas* de Rosalía. Notas a una relación de Emilio Castelar coa cultura galega (Pardo Bazán vs. Murguía». *Follas novas. Revista de estudos rosalianos*, nº 4, pp 81-109.

_____ (2019b): *Os últimos carballos do Banquete de Conxo*. Lugo: Alvarellos/Consorcio de Santiago

Pardo Amado, Diego: «Un discurso clave no proceso de canonización de Rosalía de Castro: La poesía regional gallega (1885) de Emilia Pardo Bazán». *Madrygal*, nº 13, pp. 89-95.

Pardo Bazán, Emilia (1989): *La cuestión palpitante*. Ed. De X. M. Gozález Herrán. Barcelona: Anthropos/USC, [1883[1]].

_____ (1886): «Apuntes autobiográficos». *Los pazos de Ulloa*. Barcelona: Daniel Cortezo y Cª, pp. 13-100. http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000193140&page=1

Smith, Jennifer (2019): *Modern Spanish Women as Agents of Change. Essays in honor of Maryellen Bieder.* Lewinsburg-Pensilvania: Bucknell University Pres.

Industrialización, mercantilización y capitalismo, a la luz de Emilia Pardo Bazán

Javier López Quintáns
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
javierlopezquintans@yahoo.es

(recibido novembro /2021, aceptado decembro/2021)

RESUMEN: Las imágenes de la modernidad, de la industrialización y del capitalismo son objeto de discusión periodística en la obra de Emilia Pardo Bazán. El trabajo aborda cómo la autora se sumerge en la difusión de los hallazgos tecnológicos en los medios de comunicación, bajo contextos de agonía de la herencia colonial y de preocupación por las heridas de la descolonización, y de atraso en comparación con otras naciones europeas, en las que la industrialización y los procesos de mecanización propendían al auge de un sistema capitalista. Se trata el posicionamiento pardobazaniano en relación con los avances industriales y mercantiles, y las proyecciones de ambos hacia las contradicciones del sistema capitalista, así como su posición sobre la modernización de las infraestructuras españolas y sus consecuencias sobre el ciudadano, sobre su forma de vida y sobre su adaptación a los cambios de las ciudades.

PALABRAS CLAVE: industrialización, capitalismo, Pardo Bazán.

Las imágenes de la modernidad, de la industrialización y del capitalismo son objeto de producción literaria y de discusión periodística en las letras españolas de entresiglos. Emilia Pardo Bazán, como seña de identidad vital e intelectual, no fue ajena a buena parte de los cambios tecnológicos de su época. Se sumerge, prolíficamente, en un contexto más global, del ámbito periodístico y literario, bajo compromiso ético (y estético) con la realidad española y con la difusión de los hallazgos tecnológicos en los medios de comunicación, replicando unos contextos complejos de agonía de la herencia colonial y de preocupación por las heridas de la descolonización, y añadiendo el atraso llamativo en comparación con otras naciones europeas, en las que la industrialización y los procesos de mecanización propendían al auge de un sistema capitalista. El referido modelo capitalista se expandía con el beneplácito de significativas elites sociales, culturales y económicas, bajo la consolidación de las clases burguesas como dominantes, y como guías de las instituciones de poder. Quiero recordar, en esta ocasión, el posicionamiento pardobazaniano en relación con los avances industriales y mercantiles, y las proyecciones de ambos hacia las contradicciones del sistema capitalista. Es de interés su mirada hacia la modernización de las infraestructuras españolas y sus consecuencias sobre el ciudadano,

sobre su forma de vida y sobre su adaptación a los cambios de las ciudades, caracterizadas por una herencia productiva tradicionalmente agrícola.

Los excursos y el argumentario de la autora ofrecen el latido de un pensamiento regeneracionista, con especial significado en los trabajos de entresiglos, en los que se conforma un ideario que se entrelaza con derivaciones tan estimulantes como la expansión del pensamiento higienista. Se trata de una posición reflexiva ante la sociedad y sus conflictos y problemas, una postura en la que la labor intelectual y creadora (desde la misma obra literaria, sin excluir la ensayística y la periodística) se abre e interactúa con los problemas de su tiempo, como estaban haciendo, y seguirán planteándolo, otros, caso de Maeztu, Baroja, Unamuno, León Felipe, Machado u Ortega y Gasset, por poner algún caso (Litvak 1980; Flores 1999: 312). En un contexto de procesos secularizadores y desarrollo falible del pensamiento positivista, desde la herencia de la Revolución Gloriosa, se exploran los caminos que puedan llevar a la modernidad en el ámbito cultural, económico o social (Sánchez-Llama 2010: 75-76).

Se inclina doña Emilia, entonces, en muchas ocasiones, hacia la postura de un regeneracionismo crítico, fruto de la asunción de un contexto de crisis de valores, pero también de iniciativas transformadoras, y en suma acotando las extensiones de una tenaz observadora de la realidad que mantiene con constancia la documentación de contextos y paisanajes en sus crónicas periodísticas, en las que afloran las debilidades del sistema liberal español. Manifiesta una defensa clara, en el muelle de cambio de siglos, de reformas en todos los niveles, bajo el impulso, desde 1888, de un "nacionalismo cívico" (Sánchez-Llama 2010: 124, 128). Y lo hace desde una perspectiva de observadora de proximidad, ante los hechos contemplados *in situ* o contrastados en fuente próxima, más que en rememoración mediada o indirecta; en lo que combina la recopilación de detalles y datos, emergiendo un posible (si bien no pleno) espíritu positivista y un interés indisimulado por la ciencia experimental, con, eso sí, la subjetividad y el perspectivismo de una mujer-ciudadana, articulista y generadora de productos de consumo generalista para el lector burgués, artículos de opinión en el arco de vulgarización de noticias científicas, para lo que no deja de ser evidente, insisto, que ella misma es partícipe de algunas corrientes de pensamiento y reflexión de su momento vital: regeneracionismo o krausismo, y la herencia no compacta del positivismo comtiano. Es la doña Emilia comprometida con su patria, la que debemos leer en la ponencia que ofrece en la Sociedad de Conferencias de París ("L'Espagne d'hier et celle d'aujourd'hui: la mort d'une légende" ,1899), en "El concepto de la patria" (1899) o "Los males de la patria" (1901), entre otra serie de artículos (Sotelo Vázquez 2005).

Inspirándome en lo que acabo de exponer extraigo algunas de las observaciones más interesantes sobre los vástagos del progreso, con todas las contradicciones que los estandartes del avance tecnocrático y la vorágine de la mecanización (infraestructural, productiva) provocaban en ella misma, en la medida en la que se implicaba en un contexto más amplio de afección con otros intelectuales coetáneos. El progreso escenifica en los estertores ochocentistas y el cambio de siglo el desfile de máquinas y artilugios extraños en la cosmovisión al uso, y frente a la confianza positivista en la modernización

técnica y el progreso material, no pocos intelectuales apreciaron las grietas de unas dinámicas no exentas de contradicciones, de peligros anotados por figuras de tanto relieve como Valera o Campoamor (Cano 1999: 40), como Ganivet o Galdós (Santiáñez 2002: 168). En esta tradición, y para no desviarme de mi objetivo, que no es otro que las posiciones de Pardo Bazán al respecto, cabe reseñar que la polémica estuvo a la orden del día, y las contradicciones ante un mundo en cambio constante tampoco faltaron, con manifestaciones llamativas en las que buscaban, y pienso en el caso de Valera, cierta conciliación entre sus creencias personales y los hallazgos de las ciencias, en general, y de las experimentales, en particular (Duran 2018: 103). El debate sobre la mecanización y los procesos industrializadores provoca la existencia de defensores explícitos, frente a un sector más tradicionalista que mostraba reparos asociados a la misma impersonalización de la sociedad y, por extensión, de la creación literaria y del arte. Doña Emilia se decanta, a veces con entusiasmo, por los avances tecnológicos, mientras que en otros momentos denuncia sus peligros y sus contradicciones. ¿Ambigua? Tal vez, sin más, notaria de una realidad de desigualdades, incertezas y peligros, en un mundo en avance paulatino, en construcción maleable de un futuro incierto y lleno de posibilidades (y de obstáculos).

Lo que sí es evidente es que Pardo Bazán muestra un sólido interés por los cambios que trae la modernidad, entendida esta, en palabras de Santiáñez (2002: 14), como conformada en la "economía capitalista; unas estructuras económicas y tecnológicas regidas por la eficiencia y el principio de racionalidad"; con "nuevas relaciones espacio-temporales debidas a los medios de transporte y de comunicación (viaria, aérea, férrea, marítima, audiovisual, telefónica, electrónica)" y la "secularización de la vida". Su mirada global, en el arco de tiempo referido (1880-1920, fundamentalmente), no desdeña la técnica de observación racionalista, herencia del positivismo, pero desde una más que evidente posición crítica en la que no hay un apego férreo a la creencia de que las ciencias naturales y experimentales serían la fuente sagrada de un progreso constante del hombre, y de un incremento de su bienestar[1]. Por el contrario, explicita las contradicciones de los cambios tecnológicos de su tiempo, de los peligros de la mecanización y los errores de integración y de sostenibilidad socioeconómica que los procesos de industrialización podían provocar en los contextos humanos. En esas miradas hacia la modernidad, se ha comentado en otra ocasión el interés que le genera la mecanización automovilística y el auge de los caminos de hierro (López Quintáns 2020, 2021), siendo en sí mismos signo de una necesidad, la de una época llamada a avanzar bajos los designios conceptuales del progreso y de lo *moderno*. No repetiré, por tanto, lo dicho allí.

Veo en este momento más necesario recordar que las revistas culturales del periodo que ahora analizo manifiestan un sincretismo de ideas y estilos, de posiciones ante la realidad, objetivadoras o basadas en la intuición, en el espiritualismo o en la visión figurada del mundo (Santiáñez 2012: 35). Las imágenes de la modernidad y del progreso son también

[1] Dejo al margen, por no ser centro del trabajo, sus relaciones con figuras como Antonio Casares Rodríguez y José Rodríguez Mourelo, o el biólogo Augusto González de Linares, y el eco en su obra (véase, por ejemplo, González Herrán y Patiño Eirín 1996); o reflexiones ensayísticas acerca de temas científicos, como en la serie de artículos "La ciencia amena" (1876-1877) (Otis 1995). Véase también Doménech (2000a y 2000b).

las imágenes de la ciencia, aliada en la producción literaria, divulgativa y la ampliamente periodística entre 1880 y 1920, ese período que en estas líneas especialmente me interesa. A juicio, de nuevo, de Santiáñez (2012: 34), la estética decimonónica de fin de siglo muestra una diversidad, un carácter proteico, en un clima vital y cultural que corre paralelo también a la "crisis de la conciencia burguesa, el tambaleo de la economía europea ya anunciado en la recesión económica de 1886", culminando en la Primera Guerra Mundial (1914-1918).

Conviene entender que la concepción de lo propiamente científico tenía unos márgenes diferentes a nuestra percepción actual, y, en cierta medida, cabría entenderlos como heterodoxos (Nieto-Galán 2011: 157; Quereilhac 2016: 9-10; Ramírez Errázuriz 2020: 197). Todo ello en un marco, el del siglo XIX, no lo olvidemos, de academicismo, de triunfo de la experimentación, de la especialización mecanizada y de la profesionalización, de lo que dio cuenta la prensa generalista y diversas revistas ilustradas. Pero me interesa más, para las intenciones de este trabajo, la simbiosis entre progreso y utilitarismo, al amparo de las revoluciones industriales decimonónicas, en un discurso de vinculación de los avances de la civilización humana con los impulsos de mecanización y desarrollo tecnológico, no exentos de polémicas y enconados debates, desde la fe, en un extremo, en el avance constante del hombre hasta las suspicacias más furibundas por los continuos embates de la mecanización, en otro.

En este sentido, una de las fuentes más estimables de conocimiento del parecer pardobazaniano sobre amplias cuestiones de su momento, *La Ilustración Artística* de Barcelona[2], es por sí misma testimonio inapreciable del interés periodístico, como eco de una demanda social, por los procesos de mecanización e industrialización. Quiero recordar aquí los bloques del rotativo denominados "Crónica científica. Inventos y novedades" o "Sección científica", que dan voz a artilugios hoy, para nosotros, parte del imaginario colectivo, como cámaras fotográficas (1/1/1882, p. 8; 1/5/1893, p. 13), máquinas generadoras de electricidad (9/4/1882; 7/7/1890, p. 13; 22/9/1890, p. 11; 1/12/1890, p. 11; 27/7/1891, p. 14; 12/10/1891, p. 14; 26/10/1891, p. 13; 24/10/1892, p. 14; 20/8/1894, p. 14), los telégrafos (en variantes diversas, como el modelo sin hilos) y telégrafos eléctricos (9/7/1883, p. 7; 22/12/1890, p. 11; 13/4/1891, p. 13; 20/6/1892, p. 14), los avances en navegación aérea (12/11/1883; 16/9/1889, p. 9), máquinas de vapor (17/12/1883), el teléfono (28/1/1889, p. 8; 7/7/1890, p. 13), el grafófono (1/7/1889), el fonógrafo (11/4/1892, p. 14)[3]; como también a otros que atestiguan el fervor mecanizador y exploratorio de las posibilidades de la técnica en el siglo XIX, caso del zeromotor (8/1/1882, p. 7) o del condensador parlante (3/9/1882, p. 7)[4]; o de las bases de proyectos

[2] *IA,* en adelante.

[3] Más ejemplos: el ventilador eléctrico (9/5/1892, p. 13); contadores horo-kilométricos para coches de punto (27/6/1892, p. 13); aparatos registradores de la velocidad de los trenes (11/7/1892, p. 14); motores hidráulicos (31/10/1892, p. 14); etc.

[4] Puedo añadir otras muestras: fuentes luminosas (18/11/1889, p. 8); velocípedos náutico-terrestres (15/12/1890, p. 14); el porteeléctrico (5/1/1891, p. 19); la tromba hidráulica (2/2/1891, p. 14); el buque divisible en dos partes (20/4/1891, p. 14); la estufa termoeléctrica (15/6/1891, p. 13.); el criógeno, capaz de generar frío (10/8/1891, p. 14); autómatas (31/8/1891, p. 14); barcos de aluminio (7/11/1892, p. 15); un aparato de eliminación del polvo que generan los automóviles (9/2/1903, p. 13); etc.

mecanizadores implantados en los siguientes años, díganse los condensadores de fuerza (15/1/1882)[5]. No parece que fuese ajena doña Emilia a gran parte de estas lecturas.

En consecuencia, me detengo en las siguientes páginas en discursos de la mecanización como vía del progreso humano. ¿Cuál es la posición de Pardo Bazán, en un contexto de industrialización y avance tecnológico? ¿Cuál es su visión ante esos nuevos artilugios: un medio benefactor de construcción de sociedades humanas, o un exponente de la misma deshumanización de las sociedades y de los peligros de una tecnología mal entendida?

URBANIZACIÓN E INDUSTRIALIZACIÓN

La planificación viaria, el saneamiento y la dotación de infraestructuras mercantiles, la mejora de la red de transportes o el acondicionamiento e higienización de las viviendas son problemas globales que se comentan con llamativo interés en los trabajos pardobazanianos, en lo que quiero resaltar el interés singular por la ciudad de Madrid. No puedo en esta ocasión detenerme en los comentarios de doña Emilia acerca de la trama urbana madrileña[6]. Prefiero ahora proponer algunas de las imágenes de la modernidad, aquellas asociadas a los procesos de industrialización.

La metrópoli, como ya dije, experimenta un notable cambio demográfico que se puede definir en el término "modernización poblacional" (De Miguel 1982: 55), lo que supone la activación del sector económico, la diversificación en la movilidad geográfica, o las mejoras en alimentación e higiene. La postura pardobazaniana, desde ese civismo crítico, define la imagen de una España adormecida, necesitada de progreso, con una industria raquítica y maltratada, ya desde momentos más tempranos (una gota: *Mi romería*, 1888: 204). Como afirma en 1904, a raíz de ciertos avances en la industria de la cosmética, el "progreso se nos está colando en casa" (*IA*, 30 de mayo de 1904, n.º 1170, p. 362). Su confianza (matizada) en tal progreso, de la mano de la ciencia, se configura al señalar que "no hay cosa como la ciencia para sacarle a uno de angustiosas dudas" (*IA,* 19 de septiembre de 1904, n.º 1186, p. 618). No es una opinión accidental, cuando seis años más tarde la reitera: los adelantos técnicos "una vez conocidos, gustados, ya no se puede prescindir de ellos" (*IA,* 3 de octubre de 1910, n.º 1501, p. 1634). En la línea de lo que acabo de decir, una de las vías de transformación de España es la que ofrece el desarrollo económico, ejemplificado no pocas veces en la industria. Por ello, la autora documenta ese

[5] Los ejemplos se multiplican en otras fechas: relojes astronómicos (13/10/1890); el ferrocarril de estribos escalonados y plataformas (6/4/1891, p. 14; 6/6/1892, p. 13); el ecuatorial acodillado (18/5/1891, p. 14); el ferrocarril marino (25/5/1891, p. 13); el buque ballena (2/5/1892, p. 14); el sifón elevador (13/6/1892, p. 14); faros flotantes (16/10/1893, p. 14); sistemas de prevención de colisión de trenes (6/11/1893, p. 2); carruajes eléctricos (9/4/1894, p. 14); carros de transporte de árboles (12/1/1903, p. 14); la antorcha marina de acetileno (16/3/1903, p. 14); balsas con flotadores de acetileno (20/4/1903, p. 14); motores de aprovechamiento de la fuerza del mar (3/8/1903, p. 14); mecanismos de pronóstico de tempestades (2/11/1903); etc.

[6] Para una incursión sobre la importancia de la trama urbana y de los saneamientos y obras públicas, véanse, por ejemplo, las colaboraciones en IA (una huella, la de 17 de mayo de 1897, n. 803, p. 322); o en *La Nación* de Buenos Aires (3 de febrero de 1897, p. 3; 25 de abril de 1910, p. 5; 31 de marzo de 1911; 9 de marzo de 1913; 14 de mayo de 1914; 9 de enero de 1921; 17 de abril de 1921...). Sobre el cambio de la trama urbana madrileña, léase, como muestra, a De Miguel (2012). Acerca de cuestiones de saneamiento e higiene se ha trabajado en otra ocasión (López Quintáns 2018), con lo que no reiteraré lo allí dicho.

avance industrial, y ofrece ejemplos de lo que debe ser, o lo que es el camino equivocado. En *Al pie de la torre Eiffel* (1889: 63) recordaba cómo Cataluña o las tierras vascas son un ejemplo de progreso industrial. En los procesos de industrialización observa ciudades tan bulliciosas y prósperas como la de Vigo (*IA,* 14 de octubre de 1912, n.º 1607, p. 670)[7]. Es el caso, igualmente, de Albacete, con empresas de chocolatería, con la producción de distintas pastas, de mosaicos o de carburos (*IA*, 8 de mayo de 1916, n.º 1793, p. 298), y en este texto también alude al avance de empresas hidroeléctricas en localidades como Madrid, Valencia o Alcoy.

En fecha temprana, admirando Sèvres, y sus cerámicas, en *Apuntes de un viaje. De España a Ginebra* (1873), realiza la comparación con el caso español. Es una primeriza incursión en una preocupación pardobazaniana: la falta de desarrollo de la industria patria. Pensemos, por ejemplo, que se puede leer en sus crónicas sobre las exposiciones universales de 1889 y 1900 cómo lamenta que algunas industrias nacionales hayan sido terriblemente descuidadas, entre ellas la manufacturera.

¿Es una apreciación puntual, insisto? Parece que no, cuando esta visión se confirma con la lectura de varios pasajes de *Por la Europa católica* (1902: 10, 97, 236). Es reseñable el interés con el que se refiere de nuevo a la industria manufacturera o a la de géneros de punto, en el capítulo "Cataluña" (1902: 231, 238). Pero, en ese panorama de renqueante industrialización española, otros destellos percibe (con los años) en los caminos de mercantilización de la sociedad hispana. Me parece oportuno traer a colación, como muestra para el lector, lo que expone en su crónica de *La Nación* de Buenos Aires de 29 de septiembre de 1915 acerca de la producción de cerámicas de Talavera.

A mi entender, Pardo Bazán atiende a las transformaciones de un mundo bajo las sinergias de la competencia industrial, de los aranceles, de las cargas impositivas o de la producción capitalista. Y lo hace además en un enfoque cosmopolita y global, que observa las dinámicas de otras naciones, especialmente las europeas. El compromiso cívico pardobazaniano propone varios prismas y se adentra en otros modelos. En lo que supone el futuro del sistema productivo español de la última década del siglo XIX, Alemania figura como rival incontestable. Podemos verlo en *Al pie de la torre Eiffel* (1889: 7). Pero también Francia da signos de vitalidad industrial, como indica en *Por Francia y Alemania* (1890: 218). Los procesos de industrialización alcanzan campos de tanto interés como los relacionados con las joyas o el mobiliario, según comenta la autora en el capítulo X ("Cacharros, muebles, encajes, joyas") de *Al pie de la torre Eiffel* (1889).

La penosa situación de los obreros, en tanto que consecuencia de una deficiente organización del trabajo y del sistema de producción capitalista, no pasa desapercibida para la autora, como tampoco la aplicación de la ley del trabajo y del preceptivo descanso

[7] Con todo, deseo recordar cómo en *De mi tierra* (1888: 41) denuncia el olvido y la mala administración que padece Galicia, a diferencia de Cataluña o de las tierras vascas.

dominical[8] (*IA*, 3 de octubre de 1910, n.º 1501, p. 1634), la especulación con productos de primera necesidad o los cambios en los hábitos de consumo (*La Nación* de Buenos Aires del 7 de julio de 1919) y en el poder adquisitivo del ciudadano junto con la necesidad de reducción del gasto del estado y de las cargas tributarias (*La Nación* de Buenos Aires, 25 de octubre de 1919, p. 4; 23 de diciembre de 1919, p. 4).

LOS INVENTOS

La urbe y la industria son imágenes de la modernidad, pero ¿qué más? Máquinas, prototipos, inventos de diferente condición… La versión reducida de este trabajo, ante las inevitables limitaciones editoriales, me impide exponer ahora el comentario de los mismos. Sí, al menos, quiero dejar testimonio de que distintos artilugios merecen el análisis de doña Emilia. Alguna atención arranca, por ejemplo, el teléfono (*IA*, 22 de febrero, n.º 791, p. 130), atracciones de entretenimiento como el mareorama y el cineorama (*Cuarenta días en la exposición*, 1901: 184); autómatas robóticos (*La Ilustración Artística* del 18 de noviembre de 1907, n.º 1351, p. 746); los progresos de la aeronáutica y los consiguientes espectáculos aerostáticos[9] (*IA*: 23 de junio de 1902, n.º 1069, p. 410; 2 de noviembre de 1908, n.º 1404, p. 762; 12 de febrero de 1912, n.º 1572, p. 110; 17 de octubre de 1910, n.º 1503, p. 666; 12 de junio de 1911, n.º 1537, p. 382; 4 de septiembre de 1911, n.º 1549, p. 574; también en "Crónicas de España" del 26 de agosto de 1919, p. 4, de *La Nación* de Buenos Aires); la mecanización en la conservación de los alimentos y el desarrollo del método frigorífico (*IA*, 16 de agosto de 1909, n.º 1442, p. 538); y los avances de la ciencia en general, con la semblanza de figuras tan insignes como Marie Curie (*La Nación* de Buenos Aires, 25 de julio de 1919, p. 4).

En especial, a raíz de los ejemplos recolectados, cabe decir que, en la tónica de registradora de la realidad y dentro de su civismo crítico, se inclina sobre el detalle descriptivo en tres rudimentos básicos del mismo proceder científico, a saber, el primero, el de la observación, el segundo el de la experimentación y el tercero el del dibujo del peso de la instrumentalización. Por este motivo, advierto que adopta un papel de cronista de los sucesos más inmediatos, testificando los hechos, y abordando cuestiones tales como de qué forma algunos artilugios mecánicos moldean la realidad y la interacción de los seres humanos con los hechos físicos (y la consecuente transformación de los hábitos heredados en el aprovechamiento de los recursos naturales y el auge de la técnica). En relación con lo dicho, quiero señalar ciertos elementos de la técnica descriptiva de Pardo Bazán, en concreto aquellos de señalización de los detalles en los procesos de experimentación y en los principios básicos de ensayo, con el objetivo de demostrar la efectividad de la máquina

[8] La Ley Dato (por iniciativa del ministro de la Gobernación, Eduardo Dato Iradier, publicada en la *Gaceta* de 14 de marzo de 1900) procuró regular las jornadas laborales de niños y mujeres, así como el citado descanso dominical. La aprobación de la Ley de descanso dominical (1904) generó numerosas polémicas, entre ellas la que apunta Pardo Bazán: el problema del uso de las tabernas para ocupar las ganadas horas de ocio. Algunos periódicos dan eco de las quejas de trabajadores ante las escasas posibilidades para cubrir esas horas de esparcimiento.

[9] Para sus contextos, véanse, por ejemplo, Romero Tobar (1996) y Torrebadella-Fix (2014).

en cuestión. Pero hay que advertir también otro rasgo que define a la Pardo Bazán cronista: la de la incansable procuradora de la novedad. Y, junto a ello, de las manifestaciones que gocen del favor de su público.

En este sentido, el del cauce de la instrumentalización de las relaciones humanas y de su producción económica, es donde aporta alguna de sus miradas más clarividentes: es el instrumento el que provoca la redacción de la crónica; es el artilugio, sea el teléfono, el telégrafo o el auto a motor, el que genera la presentación de las transformaciones en la sociedad, y el impacto en la concepción del hombre y en sus relaciones socioeconómicas. Por tal motivo, podría aproximarse a la expresión de fenómenos sociológicos, respondiendo implícitamente a un, digamos, anhelo comtiano de forja de unas ciencias humanas, hacia una "física social" en la que se pongan (metodológicamente) en paralelo ciencia social y ciencia natural. Parece llegarnos con ella el eco de un Augusto Comte que diferencia la Estática social, o elementos constantes y comunes a diferentes sociedades y en diferentes épocas, y la Dinámica social, con la que se busca expresar los principios que rigen las transformaciones en tales sociedades. Es el camino, según expresa Comte en su *Curso de filosofía positiva* (1830-1842), para

> completar la filosofía positiva, abrazando también los fenómenos sociales y, a continuación, resumirlos en un solo cuerpo de doctrina homogénea. Cuando este doble trabajo esté suficientemente avanzado, el triunfo de la filosofía positiva, se realizará espontáneamente y se restablecerá el orden en la sociedad (1973: 68).

Ahora bien, es conveniente recordar las peculiaridades del contexto intelectual español de la segunda mitad del siglo XIX, en que el positivismo tuvo una huella difusa en actitudes e inclinaciones más o menos claras o en mayor o menor medida quebradizas, en una "activa nebulosa filosófica" de interés por los basamentos de la ciencia más que una corriente nítidamente articulada, según Lissorgues (1998). El progreso científico no es el progreso sostenido y constante de la humanidad, y no está exento de contradicciones. Precisamente por ello no se debe descuidar la formación humanista del individuo. Frente a un contexto de pragmatismo utilitarista, en el que la técnica se puede confundir fácil e inapropiadamente con el progreso como valor absoluto, la educación, y en concreto la instrucción artística, debe ocupar un lugar señalado. En este sentido, quiero recordar sus palabras en la XI Conferencia de Cultura pedagógica celebrada en el año 1913, con las que propugna por una enseñanza inclinada hacia la formación artística de la población, y que interpretamos implícitamente como un freno al utilitarismo de una sociedad llevado al extremo[10]. No es desde luego una preocupación aislada de doña Emilia. En otra conferencia, "Disolución del Romanticismo y comienzos de la decadencia. Alfredo de Vigny", impartida en el Ateneo de Madrid en el año 1918, alude a los peligros que afronta la literatura, y a la misma vocación poética, que ha dejado de ser contemplada como vehículo de renovación y transformación del mundo, debido a una época en la que el empuje de la industrialización acaba siendo concebido como el pivote del cambio. Así

[10] Véase Ezama (2012: 429-430).

pues, es evidente el latido de la postura pardobazaniana a favor de la creación cultural, y específicamente literaria, como vehículo de transformación de la sociedad, frente a una concepción antropológica de culto al progreso de la mano de la mecanización y de la industrialización[11].

Sea como fuere, el interés de Pardo Bazán por los procesos de mecanización, en perspectiva con los avances de la ciencia, es notorio. Quiero destacar a esta altura del trabajo el papel de defensora de la modernidad y del progreso de doña Emilia, no exento, es cierto, de ambigüedades y rectificaciones, fruto en muchos casos del tiempo y de la forma de entender la absorción de los medios mecánicos en los sistemas de subsistencia y producción humanos. Rememoremos, brevemente, su interés por la mecanización en textos como la Carta I de *Por Francia y Alemania* (1890), "El palacio de las máquinas–Edison–Esplín", donde comenta la Galería de máquinas de la Exposición francesa, en antesala con pasajes en los que muestra sus reparos o afirma que le "aburren las máquinas" (p. 10). Y podemos ponerlo en parangón, transcurridos los años, con un mismo aliento de reparo y prevención en pasajes de *Por la Europa católica* (1902: 142).

En todo caso, por tanto, cabe decir que si del positivismo parece heredar la vocación documental y el interés por las contribuciones de la ciencia en la construcción y desarrollo de las sociedades humanas, se aleja de él en la confianza ciega en un poder incuestionable de la ciencia sobre el incremento del bienestar humano, y opta, al contrario, por un relativismo crítico. Es, por tanto, testigo, en esa misma obra, de los avances en energía eléctrica, de los logros de la humanidad en ingeniería mecánica y del legado indeleble de los colosos constructivos de hierro, sin que en todo caso exprima una fe incondicional o una confianza irrefrenable en el progreso. Una actitud que se percibe en las décadas posteriores, hasta su muerte.

Entre los contextos de la industrialización y del progreso me resulta muy sugestiva la atención que otorga al cinematógrafo. Sugerente por cuanto resulta pantalla de su afán de modernidad y de su empeño por estar al tanto de todas las novedades de sus contextos vitales, siendo en todo caso la paradoja parte de la personalidad de doña Emilia (nunca ella misma evasora de sus contradicciones), con una desazón que proclama en el cambio de siglo que "sólo cuando no tengo más remedio me acerco a esos juguetes de la ciencia, reñidos con el arte, con el bello reposo y la emoción intensiva que el arte proporciona" (*IA*, 12 de febrero de 1900, n.º 946, p. 106). Una interesante dicotomía, la del arte frente a la máquina, que no debe pasar desapercibida. Es otro frente, sin duda, de la actitud de doña Emilia ante la mecanización, y cómo esta puede desvirtuar, atentar incluso contra la misma esencia de la humanidad.

[11] Véase Guzmán (2013: 177-178).

Sin embargo, ocho años después del trabajo citado en *La Ilustración Artística*, doña Emilia mostraba una visión harto diferente en torno al cinematógrafo[12]. En aquellas líneas adopta una visión que ella acuña como *literaria*, para discernir entre las proyecciones de afán verista y documental de otras en las que se prima la ficcionalización. No menos interesante es la relación conflictiva entre el creador, la creación artística y el público consumidor, voluble y caprichoso. En este sentido, es reseñable este trabajo del año 1908 por cuanto apunta a la consideración del cine como espectáculo de masas, entre las que singulariza especialmente la mirada de los niños. Decíamos que hay un cambio en doña Emilia con respecto a aquellas impresiones tras la Exposición universal de París, en tanto que en este momento declara disfrutar, especialmente, de las proyecciones de carácter documental. Por otra parte, realiza en este trabajo un interesante juego basado en el símil, entre una de las artes por excelencia, la literaria, y una manifestación nueva, de lo que concluye "cómo las teorías ortodoxas de estética pueden aplicarse hasta a los cinematógrafos –y salir confirmadas" (*IA*, 7 de diciembre de 1908, n.º 1406, p. 794). ¿Germinación primeriza, por tanto, de la etiqueta del cine como la séptima de las artes, anticipándose al *Manifiesto de las siete artes* de Riciotto Canudo, de 1911?

Concluyo, a modo provisional, esta visión panorámica. Emilia Pardo Bazán construye una visión ética y estética ante la industrialización y ante la mecanización, y además ve sus efectos en la forja de los cimientos del sistema capitalista. La visión ética pardobazaniana, desde un civismo crítico, explora en la construcción de las sociedades coetáneas, con el desarrollo de sus infraestructuras y con la absorción de nuevas masas humanas poblacionales en las ciudades de industrialización incipiente. Madrid es un ejemplo emblemático de simulación de una urbe que ansía seguir los caminos de otras europeas, pero mantiene los lastres de un pasado tradicional, agrícola y débilmente industrializado. Los individuos, los ciudadanos, los trabajadores y obreros, los funcionarios, son piezas de un sistema global imperfecto, ocioso, perezoso y poco emprendedor. Ello no quita que se pondere el emprendimiento, la laboriosidad de algunos lugares y empresas, de entornos productivos como el catalán o el vasco.

Decía que doña Emilia muestra también una actitud estética: la labor del intelectual, y del creador a grandes rasgos, y su visión de la cultura y de la formación del individuo, pueden ir de la mano de la observación de la realidad, de la constatación de sus peculiaridades y de sus problemas, y de la búsqueda de soluciones y vías de transformación, más aún cuando los problemas nacionales se agudizan en el cambio de siglo y el pensamiento regeneracionista exacerba la necesidad del cambio. No desaprovecha el motor del espíritu positivista, pero no lo secunda en las vías del convencimiento de que la objetivación de la realidad, el racionalismo y el amparo de las ciencias propiciarían el crecimiento

[12] Doña Emilia navega sobre el cine como consumo de masas, sobre la mercadotecnica y sobre la diversidad de público (*Cuarenta días en la exposició*n (1901: 125 ; IA, 30 de mayo de 1910, n.º 1483, p. 346; *La Nación* de Buenos Aires, 16 de julio de 1919, p. 4); y además sobre el interés por el cine documental (IA, 12 de febrero de 1912, n. 1572, p. 110) y el comentario de obras cinematográficas, como *El ojo submarino* (*La Nación* de Buenos Aires, 16 de julio de 1919, p. 4); o sobre escenografía y obras fílmicas concretas, con el caso singular de *Cabiria* (IA, 25 de enero de 1915, n.º 1726, p. 78). Véase, para un desarrollo de la cuestión, Fernández Fernández (1997) y Paz Gago (2021; de especial interés es el comentario sobre el trabajo que doña Emilia publica en *La esfera cinematográfica* en 1920).

sostenido de las civilizaciones humanas. La modernidad, arrastrada por los embates de las revoluciones industriales y por los incrementos indagatorios de las especulaciones, primero, e implementaciones técnicas, después, arroja notorias contradicciones. El culto a la máquina no puede descuidar de otra parte la esencia humanista del individuo. Debe ser la máquina un medio, no un fin en sí misma. Y por tal motivo desarrolla, en especial en su faceta de cronista, técnicas de descripción del objeto mecánico que circulan por el interés acerca de la exhibición de la utilidad, del peso que la experimentación adquiere como prueba del uso del artilugio.

Confluyen en este procedimiento varias dimensiones de la misma persona: la cronista, sujeta al interés del público, a la línea editorial del medio (en alguno de los cuales, como *La Ilustración Artística*, es evidente la importancia, sostenida en los años, que se le dio a la divulgación científica); la intelectual, preocupada por las transformaciones de la sociedad y por la identificación de los principios humanistas de la misma, por la pervivencia de los valores sociales y culturales y la responsabilidad del hombre en la construcción de ese futuro tecnológico inminente y, a veces, con ropajes de amenaza; la ciudadana, imbuida de todos los parámetros de las anteriores, que fue permeable a los azares de su época, al atraso económico, a la debilidad de algunas élites políticas, a los fracasos y derrotas y a la presunta decadencia de los pueblos. Y que, por todo ello, abrazó un civismo crítico, desde la radical independencia de su pensamiento. No fue ajena, por lo tanto, doña Emilia a los problemas de su tiempo, y por ello mismo trabaja con la lupa de la cronista tenaz, comprometida, curiosa y sin reparos ni complejos hija de su subjetividad.

BIBLIOGRAFÍA

Arroyo Ilera, F. (1986): "Evolución y desarrollo del equipamiento telefónico en España: una perspectiva geográfica", *Anales de Geografía de la Universidad Complutense*, 6, pp. 143-164. Recuperado de https://revistas.ucm.es/index.php/AGUC/article/view/AGUC8686110143A

Calvo Calvo, Ángel Amado (2007): "Infraestructuras urbanas de la Segunda Revolución Tecnológica. La difusión del teléfono en las ciudades españolas, 1877-1930", *Scripta Nova: Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, 11, pp. 229-255. Recuperado de: http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-238.htm.

Cano Ballesta, Juan (1999): *Literatura y tecnología. Las letras españolas ante la revolución industrial (1890-1940)*, Valencia, Pre-Textos.

Comte, Auguste (1973), *Curso de Filosofía positiva*, Aguilar, Buenos Aires.

De Miguel, Amando (1982), "La población de Madrid en los primeros años del siglo", *REIS: Revista española de investigaciones sociológicas,* nº19, pp. 55-72.

De Miguel Salanova, Santiago (2012): "Las raíces de una metrópoli: el centro financiero de Madrid a principios del siglo XX", *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea, 10*. Recuperado de: http://hispanianova.rediris.es/10/articulos/10a008.pdf.

Doménech, Asunción (2000), *Género y enfermedad mental. Trastornos psíquicos en las novelas de Emilia Pardo Bazán*, Córdoba, Servicio de publicaciones. Universidad de Córdoba.

Doménech, Asunción (2000b), *Medicina y enfermedad en las novelas de Emilia Pardo Bazán*, Alzira-Valencia, Centro Francisco Tomás y Valiente, UNED.

Duran, Xavier (2018): *La ciencia en la literatura. Un viaje por la historia de la ciencia vista por escritores de todos los tiempos*, Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona.

Ezama Gil, Ángeles (2012), "La vocación pedagógica de Emilia Pardo Bazán", *Moenia*, 18, pp. 417-437.

Fernández Fernández, Luis Miguel (1997): "Pardo Bazán y el cinematógrafo de los primeros tiempos", *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán: in memoriam Maurice Hemingway,* coordinado por José Manuel González Herrán, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.

Flores, María José (1999): "Ramiro de Maeztu y la crisis de fin de siglo", *Atti del XVIII Convegno [Associazione Ispanisti Italiani]*, Siena, Bulzoni Editori, 5-7 marzo 1998, volumen 1 (*Fine secolo e scrittura: dal medioevo ai giorni nostri), pp. 305-320*.

González Herrán, José Manuel, y Cristina Patiño Eirín (1996), "Introducción", en *Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina de Emilia Pardo Bazán*, Santiago de Compostela, Ara Solis-Consorcio de Santiago.

Guzmán Guzmán, Mª Aránzazu (2013), "La literatura francesa decadentista, con textos inéditos de un ciclo de conferencias de Emilia Pardo Bazán", *Epos: revista de filología*, 29, pp. 165-193.

Lissorgues, Yvan (1998): "Filosofía idealista y krausismo. Positivismo y debate sobre la ciencia", en *Historia de la literatura española*, Víctor García de la Concha (dir.), Madrid, Espasa-Calpe, Vol. 9, pp. 31-46.

Litvak, Lily (1980), *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)*, Madrid, Taurus.

López Quintáns, Javier (2018): "La difusión de los postulados higienistas en la obra periodística de Emilia Pardo Bazán", *Lectura y signo: revista de literatura*, 13: 1, pp. 153-182.

López Quintáns, Javier (2020): "Crónicas de la «tierra de hierro y grava»: ferrocarril y automóvil en los trabajos pardobazanianos de entresiglos", *El siglo que no cesa: el pensamiento y la literatura del siglo XIX desde los siglos XX y XXI*, coord. por José Manuel González Herrán, Marisa Sotelo Vázquez, Marta Cristina Carbonell, Blanca Ripoll Sintes, Barcelona, PPU, pp. 237-254.

López Quintáns, Javier (2021): "De *sportmen,* mecanización automovilística y competiciones deportivas (y una aproximación a las crónicas de Emilia Pardo Bazán)", *Tonos digital: revista de estudios filológicos*, 40. Recuperado de: https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/105363/1/2720-7313-1-PB.pdf

Millán Prades, José Javier y María Ángeles Velamazán Gimeno (2003): "La implantación del teléfono en Zaragoza (1878-1928)", *Llull: Revista de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnicas*, 26: 56, pp. 631-662.

Nadal Ariño, Javier (2007): "El nacimiento del teléfono en España: Las dificultades del crecimiento de un nuevo sistema de comunicaciones, 1880-1924", *Cuadernos de historia contemporánea*, 29, pp. 35-56.

Nieto-Galán (2011): *Los públicos de la ciencia. Expertos y profanos a través de la historia,* Madrid, Marcial Pons.

Otis, Laura (1995), "Science and Signification in the Early Writings of Emilia Pardo Bazán", *Revista de Estudios Hispánicos*, XXIX: 1, pp. 73-106.

Pardo Bazán, Emilia (1888): *Mi romería*, Madrid, Imprenta y Fundición de M. Tello.

Pardo Bazán, Emilia (1888), *De mi tierra*, La Coruña, Tipografía de La Casa de Misericordia.

Pardo Bazán, Emilia (1889): *Al pie de la torre Eiffel*, Madrid, La España Editorial.

Pardo Bazán, Emilia (1890): *Por Francia y por Alemania (Crónicas de la Exposición)*, Madrid, La España editorial.

Pardo Bazán, Emilia (1895): *Por la España pintoresca*, Barcelona, López Editor.

Pardo Bazán, Emilia (1901): *Cuarenta días en la exposición,* Madrid, Prieto y Compañía Editores.

Pardo Bazán, Emilia (1902): *Por la Europa católica*, en *Obras completas*, tomo XXVI, Madrid, Administración.

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

Pardo Bazán, Emilia (2002): *Cartas de la Condesa en el Diario de la Marina. La Habana (1909-1915),* ed. C. Heydl-Cortínez, Madrid, Editorial Pliegos.

Pardo Bazán, Emilia (2005): *La vida contemporánea*, ed. facsimilar de C. Dorado, Madrid, Hemeroteca Municipal de Madrid.

Pardo Bazán, Emilia (2014): *Apuntes de un viaje. De España a Ginebra*, ed. José Manuel González Herrán, Santiago de Compostela, RAG-USC.

Pardo Bazán, Emilia (2019): *Obra crítica,* ed. Íñigo Sánchez-Llama, Madrid, Cátedra.

Paz Gago, José María (2021): "De molesto fastidio a distracción favorita: Emilia Pardo Bazán ante el cinematógrafo", *Cuadernos hispanoamericanos*, Dosier Emilia Pardo Bazán, coord. Adolfo Sotelo Vázquez (mayo). Recuperado de: https://cuadernoshispanoamericanos.com/de-molesto-fastidio-a-distraccion-favorita/

Ramírez Errázuriz, Verónica (2020): "¿Estamos solos? Divulgación científica y representación literaria de la vida extraterrestre en magazines chilenos (1900-1915)", *Archivum*, LXX: 1, pp. 193-227.

Romero Tobar, Leonardo (1996): "La descripción costumbrista en los viajes aéreos", en VV. AA., *Romanticismo 6*, Actas del VI Congreso *El costumbrismo romántico*, Roma, Bulzoni, pp. 285-298.

Sánchez Miñana, Jesús y Carlos Sánchez Ruiz (2011): "Sobre la difusión del teléfono de Bell en sus comienzos (1876-1877)", *Actes d'Història de la Ciència i de la Tècnica*, 4: 1, pp. 33-53.

Santiáñez-Tió, Nil (2002): *Investigaciones literarias: modernidad, historia de la literatura y modernismos*, Barcelona, Crítica.

Sotelo Vázquez, Marisa (2005): "Aproximación al pensamiento político de Emilia Pardo Bazán", en Díaz Larios, Luis F. *et al. (eds.): Lectora, heroína, autora (la mujer en la literatura española del siglo XIX). III Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX, Barcelona, Universitat de Barcelona, pp. 357-367*.

Torradella-Flix, Xavier (2014): "Aventura, espectáculo y deporte en los inicios de la aerostación en España (1784-1905)", *Recorde: Revista de História do Esporte Artigo*, 7: 1 (enero-junio), pp. 1-35. Recuperado de: https://core.ac.uk/download/pdf/78522175.pdf.

La imposible impersonalidad de doña Emilia

Marina Mayoral
ACADÉMICA DE HONRA DA REAL ACADEMIA GALEGA
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
marina@marinamayoral.es

(recibido novembro /2021, aceptado decembro/2021)

RESUMEN: La impersonalidad narrativa, tal como la entendía el movimiento naturalista a partir de Flaubert, consistía en eliminar de la narración las intervenciones del autor: la manifestación directa de sus sentimientos, los comentarios, los razonamientos, las digresiones de todo tipo para conseguir una narración lo más objetiva posible.

La impersonalidad narrativa es una utopía, pero esa técnica naturalista fue útil en su época porque evitó las pesadas interrupciones de los escritores románticos o de escritores realistas como Fernán Caballero.

Pardo Bazán conocía esa regla y la defendía, pero con frecuencia la transgredía. Este estudio analiza relatos de la autora en los que, de diversas formas, doña Emilia interviene en la narración y deja ver claramente cuál es su opinión sobre lo narrado.

Las transgresiones de doña Emilia se deben en parte a su carácter: le gusta opinar sobre todo y demostrar sus conocimientos. Así se interpretaron en su tiempo. También traslucen sus creencias religiosas o políticas, pero con frecuencia enriquecen el relato, acercando la autora a sus lectores, que la reconocen en esos comentarios.

PALABRAS CLAVE: Pardo Bazán, impersonalidad narrativa, Naturalismo.

ABSTRACT: Narrative impersonality, as understood by the naturalist movement after Flaubert, consisted in eliminating the author's interventions from the narrative: the direct manifestation of his feelings, comments, reasoning, digressions of all kinds, in order to achieve a narrative as objective as possible.

Narrative impersonality is a utopia, but this naturalistic technique was useful in its time because it avoided the heavy interruptions of romantic writers or realist writers, such as Fernán Caballero.

Pardo Bazán knew that rule and defended it, but she frequently transgressed it. The work analyzes the author's stories in which, in different ways, Doña Emilia intervenes in the narration and she clearly shows her opinion about what is narrated.

Doña Emilia's transgressions are due in part to her character: she likes to express her opinion on everything and demonstrate her broad culture. This is how they were interpreted in her time. Her religious or political beliefs also shine through. These comments often enrich her story, bringing the author closer to her readers, who recognize her in those comments.

KEYWORDS: narrative impersonality, Naturalism, Pardo Bazán.

Nuestra forma de ser y de estar en el mundo se refleja en lo que escribimos, no solo en lo que queremos contar sino en aspectos que con gran frecuencia son inconscientes. Estoy convencida de que todo escritor dice, por escrito, más de lo que voluntariamente quiere decir.

Uno de los más certeros dardos de crítica que recibió doña Emilia vino de Pereda y fue doloroso porque encerraba una buena dosis de verdad: "tiene la comezón de meterse en todo, de entender de todo y de fallar de todo, como si el público no pudiera pasarse sin ella un solo día en las columnas de los periódicos y en la pompa de los grandes espectáculos" (Pereda [1891], en Pardo Bazán 1973: 1006).

Sí, opinaba de todo porque tenía extraordinarias capacidades: tenía una memoria prodigiosa, devoraba libros y memorizaba capítulos enteros, se enteraba de lo que opinaban sobre los más diversos temas las mejores cabezas de Europa. Tenía una situación social privilegiada, que le permitía viajar y codearse con figuras destacadas de la cultura y la política, tenía además una curiosidad insaciable y una capacidad para asimilar novedades como ningún otro escritor de su época. Y no estaba dispuesta, por carácter y por convicción, a poner en práctica los consejos que por boca de un personaje daba Cecilia Böhl de Faber a las mujeres, para evitar el rechazo social y la enemistad de colegas e incluso de amigos: "no hay nada en el mundo, hija mía, que se deba disimular más que una superioridad, pues es lo que menos perdonan los hombres […]. Lo que aprendas, líbrete Dios de lucirlo, pues harías de un bálsamo un veneno" (Caballero 1982: 179 y 180).

Doña Emilia no disimulaba lo que sabía: por eso intervenía en todo, porque sabía de todo y todo le interesaba: y con la misma naturalidad opinaba sobre literatura nacional y extranjera, sobre política, moda, gastronomía, la pena de muerte, crímenes machistas o sobre casos policiales no resueltos, ofreciendo ideas para resolverlos. Y por eso es lógico que le cueste respetar la impersonalidad narrativa, que era uno de los grandes avances narrativos del Naturalismo francés.

La objetividad narrativa es una utopía. La voz narrativa, por muy objetiva e imparcial que quiera ser, tiene que cumplir con su misión fundamental, que es ofrecer una visión del mundo. Esa visión es siempre la de un autor y se revela a veces en detalles mínimos: una frase, una palabra, una forma de ordenar los términos de una enumeración; el orden en que se cuentan acciones simultáneas… siempre hay algo que trasluce la voz de autor, su postura ante aquello que está narrando.

Pero la utopía de la impersonalidad fue muy beneficiosa para la novela porque eliminó lo que Clarín llamaba los parloteos con el lector, aquellas interpelaciones de la novela romántica o del incipiente realismo de Fernán Caballero o incluso de Alarcón, ya en pleno realismo.

Tras Flaubert y el Naturalismo, las intervenciones del autor en el relato se consideraron un defecto, una imperfección narrativa, pero no siempre lo son. La rotura de la impersonalidad, los comentarios de autor pueden tener un valor literario, porque cuando están bien hechos, el lector los disfruta. Son como un guiño, un signo de complicidad entre autor y lector.

Pardo Bazán tenía muy claro lo que era la impersonalidad narrativa y así lo expuso en *La Cuestión palpitante*:

> Si exceptuamos a Daudet, todos los naturalistas y realistas modernos imitan a Flaubert en la *impersonalidad,* reprimiéndose en manifestar sus sentimientos, no interviniendo en la narración y evitando interrumpirla con digresiones o raciocinios (Pardo Bazán 1989: 271).

Pero una cosa es la teoría y otra la práctica. Y una cosa son las digresiones y raciocinios y otra las apariciones de autor de doña Emilia.

Sus comentarios solían interpretarse como una exhibición de sus conocimientos de Arte o de Ciencia, como las que vemos en Los Pazos cuando describe la fiesta y la comida en la parroquia de Naya: "si se encontrase allí algún maestro de la escuela pictórica flamenca, de los que han derramado la poesía del arte sobre la prosa de la vida doméstica y material… ¡con cuánto placer vería el espectáculo de la gran cocina" (Pardo Bazán 2021: 194).

No cabe duda de que a un lector culto el comentario lo sitúa rápidamente en el escenario y, sobre todo, en la atmosfera que la autora quiere transmitir.

A veces sus comentarios son una crítica indirecta de ciertas políticas. Doña Emilia nos presenta el desprecio de don Pedro Moscoso hacia los monumentos compostelanos como producto de su ignorancia y su falta de sensibilidad hacia la historia del país, y remacha esa visión con un comentario de autor: "nótese cómo un hidalgo campesino de muy rancio criterio se hallaba al nivel de los demócratas más vandálicos y demoledores" (Pardo Bazán 2021: 235).

Este tipo de comentarios de autor son tan frecuentes en los narradores de la época, incluso en los más afines al naturalismo, que puede decirse que la objetividad narrativa se limitaba a evitar en la narración los largos discursos morales o didácticos que utilizaban los románticos y los costumbristas.

Doña Emilia conculcó la impersonalidad de diversas formas. A veces la perspectiva de la voz narradora es claramente parcial y otras veces la transgresión se limita a una palabra, a una frase que muestra lo que la autora piensa sobre lo que está narrando.

En el cuento "La advertencia", la voz narrativa empieza describiendo una escena en la que una madre campesina al oír el llanto de su bebé corre a amantarlo: "acurrucada en el suelo, delante de la puerta, a la sombra de la parra, cargada de racimos maduros, dio de mamar con esa placidez *física tan grande y tan dulce que acompaña a la vital función*" (Pardo Bazán 1922: 38; la cursiva es mía).

El comentario es de los que se consideran de acercamiento al lector. En este caso, yo diría que a los que consideran que amamantar es la función fundamental de la mujer, o sea, al lector masculino y a las mujeres de clase media. Las de clase alta preferían buscar un ama de cría.

La idílica escena se estropea con la llegada del médico rural que viene a dar a la joven madre la noticia de que "los señores", "los amos", buscan precisamente un ama de cría "de buena gente, y sana, y bonita, y que tenga leche de primera, para amamantarles el hijo que les acaba de nacer". La elegida es ella, Maripepiña.

El médico le enumera las ventajas, buena casa, buen sueldo, ocho pesos. La moza se queda impresionada y solo dice: "¿Qué dirá mi hombre?" (Pardo Bazán 1922: 39).

El médico se encarga de informar al marido, que se reúne con su mujer y que sentencia: "Nos cumple a los pobres obedecer y aguantar" (Pardo Bazán 1922: 41). Y enseguida, empieza a hacer planes con los ocho pesos que recibirán cada mes. Solo "por un instante" lamentan la situación en que queda el bebé abandonado, pero pronto el marido pasa a otra cuestión y "agarrando por el pescuezo a Maripepiña, la besó sin arte, restregándole la cara", y suelta la advertencia que da título al relato: "en Madrid hay una mano de pillería. Como yo sepa lo menos de tu conducta, la aguijada de los bueyes he de quebrarte en los lomos" (Pardo Bazán 1922: 42).

Y este es el final del relato:

> La aldeana sonreía interiormente, bajando *hipócrita* los ojos. Ella sería buena por el aquel de ser buena; pero su hombre no tenía un pie en Norla y otro en Madrid, y los mirlos no iban a contarle lo que ella hiciese…. Y con modito maino, se limpió los carillos del restregón, y, sacudiendo la mano en el aire, articuló mimosa:
>
> –¡Asús, lo que se te fue a ocurrir, santo! ¡Nuestra Señora del Plomo me valga…! (Pardo Bazán 1922: 42)

El *hipócrita* sobra porque ya la voz narrativa omnisciente ha dicho que Maripepiña "sonreía interiormente", o sea, a escondidas, y, después, el discurso indirecto libre, recurso típico del naturalismo, nos permite "ver pensar" al personaje ("Ella sería buena, etc., etc.), pero doña Emilia, por si un lector torpe no lo ha entendido, aparece en el relato para calificar de hipócrita a la protagonista.

En el cuento "La mayorazga de Bouzas" (Pardo Bazán 1886) la protagonista es descrita como una mujer hombruna tanto en sus rasgos físicos, gran fuerza, bozo llamativo, manos duras, como en sus costumbres: beber vino en la taberna o competir con los mozos, doblándoles el pulso o tumbándolos por tierra. Según la voz narradora "algún honrado burgués madrileño" la calificaría de "marimacho", pero señala también que "su único código moral es el catecismo, que es "católica a machamartillo", de misa diaria y limosnera. Y destaca que comparte la mesa y la frugal comida de los labriegos con "democrática familiaridad" y llaneza, que procede de su instinto patriarcal y del convencimiento de "pertenecer a otra raza superior".

Se enamora locamente y se casa con Camilo Balboa, un joven licenciado en Derecho, que es su contrafigura: fino, delgado, pálido, rubio y "necesitado al parecer de mimo y protección". La mayorazga se desvive por complacerlo. Lo único que empaña su felicidad es la falta de un hijo. Por casualidad, al intentar avisar a una partida carlista que se reúne en el pazo de Resende, descubre que su marido la engaña con una costurerita guapa, de cuerpo esbelto y gentil y cara fina, "de Virgen". Acompañada de su hermano de leche, que actuará como verdugo, la mayorazga espera a que el infiel abandone la casa de la costurera, y pese a ser tan católica y de misa diaria, no perdona, sino que hace que su sicario le corte las orejas, donde relucían los aretes de oro que su marido le había regalado.

Marina Mayoral (2006) ha comentado con detalle el distinto tratamiento que da doña Emilia al tema de los delitos en sus relatos de ficción y en los periódicos o en su sección "La vida contemporánea" de *La Ilustración Artística*. En la prensa es muy dura, llegando a preferir la pena de muerte a la impunidad de los culpables[1]. Por el contrario, en los cuentos con gran frecuencia el malhechor queda impune, o es tratado con benevolencia y evidente simpatía por la autora.

Eso ese ve muy claro en "La mayorazga de Bouzas". Todo el relato es un panegírico de las rudas virtudes de ese ejemplar femenino de la "Galicia primitiva". Y cuando tiene que contar lo que, se mire como se mire, es un delito, doña Emilia se olvida de la objetividad narrativa y lo presenta como una especie de duelo, de lucha entre mujeres, lo que en cierto modo supone un descargo para la culpabilidad de la protagonista.

La costurera ha sido raptada por el hermano de leche de la mayorazga y arrastrada a un lugar solitario donde deja de defenderse para "implorar misericordia". Entonces la mayorazga la mira:

> [...] al caer sobre ella la mirada ofendida de la esposa, los nervios de la muchacha se crisparon y sus pupilas destellaron una chispa de odio triunfante, como si dijesen: «Puedes matarme, pero hace media hora tu marido descansaba en mis brazos». Con aquella chispa sombría se confundió un reflejo de oro, un fulgor que el sol naciente arrancó de la oreja menudita y nacarada: eran los pendientes, obsequio de Camilo Balboa. La mayorazga preguntó con voz ronca y grave:
>
> –¿Fue mi marido quien te regaló esos aretes?
>
> –Sí –respondieron los ojos de víbora.
>
> –Pues yo te corto las orejas –sentenció la mayorazga, extendiendo la mano.
>
> Y Amaro, que no era manco ni sordo, sacó su navajita corta, la abrió con los dientes, la esgrimió… Oyose un aullido largo, pavoroso, de agonía; luego otro, y sordos gemidos.
>
> –¿La tiro al Sil? Preguntó el hermano de leche, levantando en brazos a la víctima, desmayada y cubierta de sangre.
>
> –No. Déjala ahí ya. Vamos pronto a donde quedaron las caballerías.

El cuento acaba con la siguiente información de la voz narradora:

> De la costurera bonita se sabe que no apareció nunca en público sin llevar el pañuelo muy pegado a la cara. De la mayorazga, que al otro año tuvo muñeco. De Camilo Balboa, que no le jugó más picardías a su mujer, o, si se las jugó, supo disimularlas hábilmente. Y de la partida aquella que se preparaba en Resende, que sus hazañas no pasaron a la historia.

Se puede pensar que ese escueto forma final de la historia es una forma de denuncia: menos la víctima, todos contentos e impunes. Pero la escena del rapto y de la mutilación

[1] "Claro es que, por el sentimiento, por estética, me desagrada la pena de muerte dondequiera, y que por la razón, me indigna donde se puede organizar la represión en otra forma, no tan dura e irreparable; mas aquí, dada la falta de instrucción, la terrible cifra de analfabetos, la propensión al anarquismo sentimental, el poco respeto a la propiedad y a las vidas ajenas y otras mil concausas, entiendo que la impunidad es un mal mayor que la severidad en el castigo" (Pardo Bazán 1902).

no es un modelo de objetividad narrativa. Cuando se enfrentan los ojos de la mayorazga y de la costurera, se habla de "la mirada ofendida de la esposa", mientras que los ojos de la costurera chispean de "odio triunfante", y son calificados de "ojos de víbora ". Las palabras de la mayorazga, cuando decide cortarle las orejas, se califican de "sentencia", y son dichas en "tono grave" como si de un juicio se tratase. Solo una vez, realizado el delito, cuando Amaro pregunta si tira el cuerpo al río, la voz narrativa se refiere a la costurerita como "la víctima".

El distinto tratamiento que da a las dos mujeres enfrentadas y los "ojos de víbora" son injerencias de la autora en la narración, suficientes para demostrar que a doña Emilia esa justicia bárbara no le parece mal. Las víboras son animales peligrosos y la mayorazga ni siquiera la ha matado, solo le ha quitado el peligro arrebatándole la belleza.

Las injerencias de doña Emilia en el relato son voluntarias. Nunca he entendido la crítica de Clarín cuando dijo: "no veo el alma de esta señora, que tanto tendrá que ver" (Alas 1887: 232). A doña Emilia se le ve el alma en todo lo que escribe; no disimula ni se oculta… excepto cuando, por alguna razón, le interesa hacerlo. En ese caso, se oculta poniendo sus ideas en boca de un personaje. Ese procedimiento es habitual en Pardo Bazán y creo que obedece a dos razones: es una forma de no inmiscuirse directamente en la narración, evitando los comentarios de autor proscritos por el Naturalismo, y es también una forma de protegerse de críticas y acusaciones.

Un buen ejemplo lo tenemos en *Insolación*. El comandante Gabriel Pardo en su conversación con Asís, la protagonista, denuncia lo que siempre denunció doña Emilia: la injusta discriminación que sufren las mujeres en cuestiones de moral sexual; una sociedad que alaba en los hombres la experiencia y la condena en las mujeres, que disculpa al seductor y convierte a la seducida en una "perdida de profesión". Ideas que escandalizaron a Clarín, que las calificó de "explicaciones para el libertinaje" (Alas 1890: 81), y que son las ideas que doña Emilia defendió en multitud de ocasiones y obras: no hay un pecado más para las mujeres, pero en lo que se refiere al sexo, la sociedad y la Iglesia son muy benévolas con el pecador hombre y condenan severamente a la mujer.

Tras la encendida defensa que hace Gabriel Pardo de esas ideas, la autora las descalifica dos veces; primero, mediante la voz narrativa que las considera "detestables sofismas" y añade un rotundo cometario de autor: a Asís, la protagonista "iban pareciéndole muy bonitos y sensatos los detestables sofismas del comandante, que así pervierte la pasión el entendimiento" (Pardo Bazán 1889: 202).

Poco después, en el desarrollo de la acción de la novela, los hechos desmienten las ideas de Gabriel, que al encontrar un tarjetero de hombre en el sofá de Asís, aplica a la mujer los mismos criterios sociales que antes ha criticado: "me ha engañado la viuda… Yo que la creía una señora impecable […]. Cuando pienso que a veces se me pasaba por la cabeza decirle algo formal" (Pardo Bazán 1889: 208).

Las precauciones fueron inútiles. Nadie tuvo en cuenta la transgresión de la impersonalidad y le llovieron las críticas a su novela y a su persona.

Pero doña Emilia siguió utilizando ese procedimiento de ocultarse tras un personaje. El cuento "Hacia los ideales"[2] empieza así: "he aquí el relato de Torralba". Y tras dos puntos, el personaje comienza un relato en primera persona del atraco sufrido durante un viaje. Los atracadores son dos jóvenes bien trajeados y guapos que lo conminan revólver en mano a entregarles todos los objetos de valor. El tal Torralba los mira con simpatía desde el primer momento porque le parece que son de buena familia y muy jóvenes. En efecto, lo son. Se aburrían en el internado al que sus padres los han enviado y han decidido dedicarse a bandidos o piratas, como le explican al viajero, a quien le roban la cartera, el reloj y una sortija con un gran diamante.

Aparecen dos guardias civiles que, según dicen, han recibido el encargo de detenerlos "sin hacerles daño ninguno. Son chicos de buena familia, que, por lo visto, se han vuelto locos". La cosa no acaba en tragedia por un pelo. Porque uno de los chicos "sin pararse en tricornios disparó. La bala atravesó el sombrero de uno de los guardias".

Torralba considera a los jóvenes "unos románticos" y pide a los guardias, "como favor especial" que no digan que a él le habían robado. Por ello recibe una mirada de agradecimiento de los bandidos, y así acaba el cuento, que rebosa simpatía por parte del narrador Torralba hacia los jovencitos. Doña Emilia puso por título al cuento: "Hacia los ideales". Clarín, si no se hubiese muerto ya, sin duda, habría dicho: ¿a qué llama ideales esta señora? Y doña Emilia hubiera podido alegar lo mismo que el abogado defensor de Flaubert cuando lo acusaron de inmoralidad: que eran palabras del personaje, no del autor. El procedimiento empleado por la autora es, desde luego, mucho más tosco que el discurso indirecto libre que utilizó Flaubert para transcribir los pensamientos de madame Bovary tras su adulterio, pero la intención creo que fue la misma.

A sus sesenta y cinco años, habiendo escrito centenares de magníficos cuentos y numerosas obras maestras del género, puede que la técnica narrativa no le importe demasiado a doña Emilia, de ahí esa tosquedad del procedimiento, pero sí le importó hasta su muerte la decadencia de España, que denunció reiteradamente. El título creo que transparenta la intención de la autora que quiere mostrar que esa parte de la juventud española, que por su situación privilegiada debería ser la que rigiese el país, ha olvidado los verdaderos ideales y se pierde en inútiles y peligrosas fantasías. Pero en lugar de hacer una denuncia directa lo hace a través de Torralba que, igual que los dos chicos, e igual que doña Emilia, está "aburrido de la vida monótona, de la insipidez".

En el cuento "A secreto agravio…" (1896) Pardo Bazán cuenta un asesinato con absoluta imparcialidad. La voz narrativa se limita a describir las acciones del personaje sin intercalar ningún comentario, ni dar muestra alguna de que el hecho le parezca condenable: un marido que descubre o cree descubrir el adulterio de su esposa con un dependiente de su tienda. Planea con toda frialdad un doble asesinato: provoca un incendio en su local y cierra todas las salidas para que los dos mueran achicharrados. El asesinato queda impune, el marido, arruinado, pero no arrepentido. Su comentario final es una burla a la justicia y a la moral. Cuando lo animan a que rehaga su negocio dice "tristemente ": "No

[2] Publicado en *Blanco y Negro*, 1324, 1916.

tengo ilusión… ¡Una esposa y un dependiente como los que perdí no he de encontrarlos nunca!…" (Pardo Bazán 1896).

El título del cuento es "A secreto agravio…" Se diría que a doña Emilia como a Calderón, que recordemos que era sacerdote, no le parecen mal estas venganzas de honor. Pero la verdadera postura de doña Emilia sobre los asesinatos de mujeres a manos de novios o maridos la expuso en su obra de no ficción: ensayos, artículos de prensa e incluso entrevistas[3]. Ella está convencida de que numerosos crímenes a lo largo de la historia han quedado impunes y en ese cuento se limita a contar uno de esos casos con una impecable técnica de narración imparcial.

Un caso distinto encontramos en el cuento "En silencio" (Pardo Bazán 1914), donde un marido engañado mata y empareda a la esposa infiel. La voz narrativa, desde el comienzo muestra a las claras cuáles son sus simpatías. La chica, que es la hija del tabernero del pueblo, es "muy remilgada y fantasiosa", le gusta rozarse "con el señorío" y lucir sus buenas prendas. El marido está considerado en su tierra portuguesa un "perfeito rapaz". Es un modesto albañil, trabajador, guapo, muy enamorado de su mujer. La voz narrativa nos informa de que la tabernera, pese a aspirar a una mejor posición se casó con él "cediendo a la atracción que ejerció sobre sus sentidos el arrogante mozo", pero a los cuatro o cinco años empieza a aburrirse y a echar de menos otros placeres, que acaba encontrando en una relación amorosa con el señorito Raimundo "que olía a cosas exquisitas, a fragancias caras". Su coquetería exacerba la pasión del marido, pero también su desconfianza y sus celos. La voz narrativa nos informa de que "sin duda tenía algunas gotas de sangre africana que se revelaban en sus gruesos labios y en el rizado crespo de su pelo", y también, al parecer, en su reacción al comprobar la infidelidad de su esposa: se queda inmóvil y "sacudido por un horrible temblor de rabia, con un borde de espuma franjeando sus gruesos labios". Lo que encaja menos con la pasión africana es la frialdad de su venganza: hace creer a su mujer que les espera un magnífico trabajo en América que los hará ricos, consigue su permiso para vender la taberna y la casa, compra los pasajes, y la noche antes de la partida la mata y la empareda en lo que parecía una despensa y será la tumba de la esposa. La voz narrativa relata así la escena del crimen:

> La víspera del día de la marcha, enviado ya por el coche su pequeño equipaje, despachada la criada desde dos días atrás, se acostaron los esposos. A media noche, hubo como el ruido y trajín de una lucha, y poco después encendió la luz el marido, por cuya frente rezumaba un glacial sudor.

Después de matar a la mujer, mete su cuerpo en la supuesta despensa y tapia el hueco, "con tal esmero" –dice la voz narrativa– que nadie sospecharía que no es una pared lisa. Después recoge las ropas de su mujer, las junta con las suyas, deja la llave en la puerta

[3] Véase como ejemplo este comentario: "todo español cree tener sobre la mujer derecho de vida o muerte. Lo mismo da que se trate de su novia, de su amante, de su esposa. Los celos disculpan los más atroces atentados, las venganzas más cruentas; y los que se escandalizan de las barbaridades de la guerra (que al fin tienen un carácter colectivo y de interés general) disculpan estas atrocidades individuales, como si fuese lícito tomarse nunca la justicia por la mano" (Pardo Bazán 1915).

donde la recogerá el nuevo propietario y se echa a andar camino de Marineda. Así acaba el relato:

> Las piernas le vacilaban un poco; pero según se alejaba de la taberna, donde había emparedado su venganza, corría más. Y bien le vino darse prisa, porque el gran trasatlántico calentaba ya sus calderas, y fue de los últimos en llegar entre los emigrantes.

Ni una crítica, ni un comentario sobre la premeditación y frialdad con que ha actuado el marido. Ni siquiera emplea la palabra crimen, homicidio o asesinato. Solo la palabra "venganza" para referirse a la muerte de la esposa. Toda la parte final del relato es un buen ejemplo de impersonalidad narrativa, aunque no lo sea el resto del cuento.

Uno de los más interesantes ejemplos de transgresión de la impersonalidad se encuentra en *Los Pazos de Ulloa*, en una escena donde doña Emilia utiliza la técnica del discurso indirecto libre, procedimiento tomado del naturalismo, para transgredir la otra gran norma del movimiento: la impersonalidad narrativa.

Cuando don Julián llega por primera vez a Los Pazos a lomos de un caballo, se encuentra en el camino a tres cazadores: don Pedro Moscoso, a su administrador Primitivo y al Abad de Ulloa. La voz narrativa, situada en la perspectiva del curita que llega al lugar, describe a los dos primeros y al llegar al tercero dice lo siguiente:

> Por lo que hace al tercer cazador, *sorprendióse el jinete* al notar que era un sacerdote. ¿En qué se le conocía? No ciertamente en la tonsura, borrada por una selva de pelo gris y cerdoso, ni tampoco en la rasuración, pues los duros cañones de su azulada barba contarían un mes de antigüedad; menos aún en el alzacuello, que no traía, ni en la ropa, que era semejante a la de sus compañeros de caza, con el aditamento de unas botas de montar de charol de vaca, muy descascaradas y cortadas por las arrugas. Y, no obstante, transcendía a clérigo, revelándose el sello formidable de la ordenación, que ni aun las llamas del infierno consiguen cancelar, en no sé qué expresión de la fisonomía, en el aire y posturas del cuerpo, en el mirar, en el andar, en todo. *No cabía duda: era un sacerdote* (Pardo Bazán 2021: 44; las cursivas son mías).

La voz narrativa omnisciente nos informa de que don Julián se sorprende al ver al abad y pensar que es un sacerdote. La sorpresa proviene de que no encaja lo que ven sus ojos con la idea que él tiene de cuál debe ser el aspecto y la indumentaria de un cura. A continuación viene una relación de lo que ve y de su falta de correspondencia con lo que debería ver: no hay tonsura, no está bien rasurado, no lleva alzacuello, y su ropa no es la propia de un sacerdote sino que va vestido igual que los otros dos cazadores; sin embargo siente que "transcendía a clérigo" y algo en su expresión, en el mirar, en el andar, "en todo" revelaba "el sello formidable de la ordenación", y ahí la voz narrativa introduce una hipérbole, "que ni aun las llamas del infierno consiguen cancelar". La conclusión a la que llega don Julián, expresada en forma de discurso indirecto libre es: "*no cabía duda: era un sacerdote*".

En este caso, doña Emilia no solo ha transgredido la impersonalidad narrativa, sino que también ha roto una ley fundamental en la construcción de personajes que es la

congruencia. No es posible que don Julián, tan pulcro, tan cuidadoso de su vestimenta, tan delicado en su forma de hablar y sus modales reconozca a un sacerdote en aquel cazador sucio, desaseado, hosco y montaraz. Lo lógico, lo congruente con la personalidad de don Julián es que se sorprendiese y se escandalizase al enterarse de que aquel cazador era un cura.

Pardo Bazán se ha saltado todas las reglas y ha hecho pensar a don Julián, contra toda lógica, lo que ella piensa: que el sello del sacramento imprime carácter, es imborrable y se nota siempre. Y lo ha hecho utilizando una técnica propia del naturalismo: el discurso indirecto libre, que es el instrumento de que se valen los novelistas naturalistas para expresar los pensamientos de sus personajes, procedimiento que Clarín calificó acertadamente de "subterráneo hablar de una conciencia".

Este episodio me trae a la memoria lo que Torrente Ballester escribió sobre Pardo Bazán:

> A doña Emilia Pardo Bazán le faltó mucho para ser una gran novelista, incluso una verdadera novelista. Asombra, sobre todo, que una persona que sabe perfectamente lo que es, o lo que debe ser una novela; que no ignora las leyes que rigen los móviles de los personajes y que incluso atina cuando preceptúa sobre la proporción de los elementos novelescos, al escribir sus novelas prescinde de lo verdaderamente acertado de sus teorías y se deja llevar por su temperamento y sus prejuicios[4].

A mi admirado Torrente Ballester, esas transgresiones lo llevaron a descalificar a doña Emilia como novelista. Yo discrepo de su crítica. Sus transgresiones no son errores sino manifestaciones de un carácter y de una postura vital. Nos transmitió una visión del mundo propia, original, e inconfundible, que es la herencia de los grandes novelistas. Y en ese mundo novelesco dejó la impronta de su carácter, como en todo lo que hizo en su vida: sus transgresiones técnicas son una manifestación de su arrolladora personalidad.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Alas, Leopoldo (1887): "*Los Pazos de Ulloa*. Novelistas españoles contemporáneos. *Los Pazos de Ulloa. Novela original, precedida de unos apuntes autobiográficos por Emilia Pardo Bazán*. Tomo I. Barcelona: Daniel Cortezo y Compañía, editores", en *Nueva Campaña (1885-1886)*, Madrid, Librería de Fernando Fe, pp. 215-237.

Alas, Leopoldo (1890): *Folletos literarios, VII: Museum (Mi revista*), Madrid, Librería de Fernando Fe.

Caballero, Fernán (1982): *Clemencia*, ed. Julio Rodríguez-Luis, Madrid, Cátedra.

Mayoral, Marina (2006): "Pardo Bazán: de la noticia a la ficción", en José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín y Ermitas Penas (eds.), *Emilia Pardo Bazán: Los*

[4] Gonzalo Torrente Ballester, *Panorama de la Literatura Española Contemporánea*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1956, p. 79.

cuentos, A Coruña, Casa Museo Emilia Pardo Bazán/ RAG/ Fundación Caixa Galicia, pp. 225-250.

Pardo Bazán, Emilia (1886): "La mayorazga de Bouzas", *Revista de España*, 485, pp. 321-331. Recogido en *Historias y cuentos de Galicia*. *Obras completas, XX*, Madrid, 1900.

Pardo Bazán, Emilia (1889): *Insolación*, Barcelona, Imprenta de los sucesores de N. Ramírez.

Pardo Bazán, Emilia (1896): "A secreto agravio", *Los Lunes de El Imparcial* (16 de noviembre), p. 1. Recogido en *Cuentos de amor: Obras completas, XXV*, Madrid, 1898.

Pardo Bazán, Emilia (1902): "La vida contemporánea. Decíamos ayer…", *La Ilustración Artística* (1 de diciembre), 1092, p. 778.

Pardo Bazán, Emilia (1914): "En silencio", *La Ilustración Española y Americana*, 15. Recogido en Pardo Bazán 1922a: 134-140.

Pardo Bazán, Emilia (1915): "La vida contemporánea", *La Ilustración Artística* (2 de mayo), 1740, p. 302.

Pardo Bazán, Emilia (1916): "Hacia los ideales", *Blanco y Negro*, 1324. Recogido, dentro de *Cuentos de aventuras y sucesos novelescos*, en Pardo Bazán 1973: 151-153.

Pardo Bazán, Emilia (1922a): *Obras completas XLIII*: *Cuentos de la tierra (obra póstuma)*, Madrid, Atlántida.

Pardo Bazán, Emilia (1922b): "La advertencia", en Pardo Bazán 1922a: 38-42.

Pardo Bazán, Emilia (1973): *Obras completas, III*, ed. Harry L. Kirby, Jr., Madrid, Aguilar.

Pardo Bazán, Emilia (1989): *La cuestión palpitante, ed. José Manuel González Herrán, Barcelona, Anthropos.*

Pardo Bazán, Emilia (2021): *Los pazos de Ulloa* (2021), ed. Marina Mayoral, Barcelona, Edhasa ['Clásicos Castalia'].

Pereda, José Mª [1891]: "Las comezones de la Sra. Pardo Bazán", *El Imparcial* (21 de febrero). Reproducido en Pardo Bazán 1973: 1006-1011

Torrente Ballester, Gonzalo (1956): *Panorama de la Literatura Española Contemporánea*, Madrid, Ediciones Guadarrama.

Los medios de viaje en la narrativa de Emilia Pardo Bazán: cambio de su sensibilidad

Eizo Ogusu
UNIVERSIDAD DE MEIJI
ogusu@meiji.ac.jp

(recibido novembro /2021, aceptado decembro/2021)

RESUMEN: Reinhart Koselleck especifica el fenómeno de "aceleración" como una experiencia básica del hombre moderno, del siglo XIX, lo cual J. W. Goethe ya en 1825 advierte por medio de un conocido neologismo: "veloziferish". Aquí, siguiendo la argumentación de Koselleck y la advertencia de Goethe, se estudian los rastros de lo «velociferino» respecto a los medios de viaje en la narrativa de Pardo Bazán. Este análisis permite conocer con nitidez el cambio de su sensibilidad hacia el final de su vida.

PALABRAS CLAVE: Reinhart Koselleck (1923-2006), J. W. Goethe (1749-1832), ferrocarril, automóvil.

ABSTRACT: Reinhart Koselleck specifies that the phenomenon "acceleration" is a basic experience of the modern people, of the 19th century. That was warned by J. W. Goethe in 1825 through the well-known neologism "veloziferish". In this paper I analyze, following them, the traces of the «veloziferish» in relation to the means of travel in the Pardo Bazán's narrative. This analysis sheds light on the change of her sensitivity towards the end of life.

KEYWORDS: Reinhart Koselleck (1923-2006), Goethe (1749-1832), railway, car.

SIGLO XIX, PERÍODO DE «ACELERACIÓN»

En una conferencia pronunciada en Japón, en 1978, el historiador alemán Reinhart Koselleck define el siglo XIX como "período de transición" (Übergangszeit) haciendo observaciones sobre la "aceleración social producida por la innovación técnica" (Koselleck 2014: 133). Y la especifica como sigue:

> A partir de finales del siglo XVIII la aceleración (Beschleunigung) llega a ser la experiencia básica de la gente: es la experiencia de superarse a sí mismo, de la nueva época, por decirlo de modo franco, de la época moderna (Neuzeit)[1]. (Koselleck 2014: 136).

[1] Excepto *Las afinidades electivas*, la traducción castellana hecha del original alemán es del autor de este ensayo.

A continuación, como testimonio de esta "aceleración" experimentada en el ritmo de vida, cita una escena de la novela de Goethe, *Las afinidades electivas*, publicada en 1809. El protagonista, el marido Eduardo se queja del ritmo acelerado de la vida de esta forma:

> Es bastante triste [...] que hoy en día ya no se pueda estudiar nada para toda la vida. Nuestros antepasados se atenían a la instrucción que habían recibido en su juventud; pero ahora nosotros tenemos que aprender todo de nuevo cada cinco años, si no queremos quedarnos por completo fuera de moda (Goethe 1962: 37).

Siguiendo la línea de Koselleck, el crítico alemán Manfred Osten en su estimulante monografía (2003) cita una conocida carta de Goethe del 6 de junio de 1825, dirigida a Zelter, un compositor contemporáneo suyo que habitaba en la gran ciudad de Berlín. En esta carta Goethe le advierte de dicha "aceleración":

> Hoy todo es *ultra*, todo se trasciende irresistiblemente en el pensamiento y en la acción. [...] La juventud, hecha para darse prisa desde pequeña, se deja arrastrar por el remolino del tiempo. Riqueza y rapidez son eso que maravilla y mueve el mundo; ferrocarriles, telégrafos, barcos de vapor y las simplificaciones de los demás medios de comunicación son eso a lo que aspira la gente culta (Goethe 1991: 850-1).

Pero el célebre neologismo acuñado por Goethe que Osten puso como título de la monografía aparece en el borrador de la posdata a una carta de noviembre de 1825 a un jurista y abogado de Prusia, Nicolovius:

> Como la mayor desgracia de nuestro tiempo, que no deja que nada madure, debo constatar que en el siguiente instante lo previo se consume, el día se desperdicia en ese día, y así siempre se vive al día sin ahorrar nada. [...] Nadie se permite gozar ni sufrir, sino sólo para que otros puedan matar el tiempo, y así se salta de una casa a otra, de una ciudad a otra, de un imperio a otro y, finalmente, de una parte del mundo a otra, todo velociferino (veloziferisch) (Goethe 1993: 333-4).

Por medio de este neologismo "velociferino" (veloziferisch), creado de la ingeniosa unión del latín "vēlōcitās" y del mismo "Lūcifer", lo que apunta Goethe como blanco de ataque es la tendencia generalizada que aparecía en la sociedad de entonces, la aceleración de los medios de transporte, de los medios de comunicación y en general del ritmo de vida. Y esta especie de diagnóstico de la época se puede observar en varios testimonios de sus contemporáneos como Heinrich Heine (1797-1856), Friedrich Nietzsche (1844-1900), John Ruskin (1819-1900), etc.

Así que, siguiendo la argumentación de Koselleck en su lectura de *Las afinidades electivas* de Goethe, pretendo en este ensayo hacer una búsqueda de rastros de lo «velociferino» respecto a los medios de viaje en la narrativa de Pardo Bazán.

LO «VELOCIFERINO» EN FERROCARRILES

Dentro de los medios de viaje el transporte que representó de modo más nítido la "aceleración" en el siglo XIX es el ferrocarril, que, como detalla Ponce (1996: 47), revolucionó prácticamente el viaje. Y me atrevo a afirmar que *Un viaje de novios* (1881) de Emilia Pardo Bazán es la novela que describe el "cosmos ferroviario" (Ponce 1996: 52) con mayor brillantez en la literatura española.

En el capítulo IV, como indica Litvak (1991: 212), está descrito el "paisaje visto desde el compartimento" del tren, mediado por los postes y la línea del telégrafo:

> Fuera, los postes del telégrafo parecían una fila de espectros; los árboles sacudían su desmelenada cabeza, agitando ramas semejantes a brazos tendidos con desesperación pidiendo socorro; una casa surgía blanquecina, de tiempo en tiempo, aislada en el paisaje como monstruosa testa de granítica esfinge; todo confundido, vago, sin contornos, flotante y fugaz, a imitación de los torbellinos de humo de la máquina, que envolvían al tren cual envuelve a la presa el aliento de fuego de colérico dragón. (Pardo Bazán 1999: 245).

En esta descripción lo que disuelve las formas de los objetos (poste, árbol, rama, casa...), convirtiéndolos en vistas fantasmagóricas (espectro, cabeza, brazo, testa...) y les hace a los viajeros percibirlos como un paisaje evanescente –"todo confundido, vago, sin contornos, flotante y fugaz"– es la velocidad misma del tren.

En el itinerario de Miranda de Ebro a Hernani, en la zona montañosa, los túneles que aparecen "de sopetón y sin pedir permiso" (Pardo Bazán 1999: 261) a causa de la rapidez del tren, violan el paisaje y les dan a los viajeros una "visión guillotinada", así llamada por Litvak (1991: 213):

> Acontecía que los pícaros de los túneles se solazaban en taparles adrede los mejores puntos de vista de la ruta. Que aparecía un otero, risueño, un grupo de frondosos árboles, una amena vega, ¡paf! el túnel. Y se quedaban inmóviles al vidrio, sin osar hablar, ni moverse, cual si de pronto entrasen en una iglesia. (Pardo Bazán 1999: 260).

Y los viajeros que no se conocían, Artegui y Lucía, se dejan seducir por el "panorama móvil" producido por el desplazamiento veloz del tren, y acaban haciéndose más "comunicativos": "A medida que corrían las horas y la jornada avanzaba iba Artegui perdiendo un poco de su estatuaria frialdad, y cada vez más comunicativo, explicaba a Lucía las vistas de aquel panorama móvil" (Pardo Bazán 1999: 261).

En estas escenas de *Un viaje de novios* notamos la seducción que ejerce la velocidad del ferrocarril sobre los viajeros y también su ambivalencia, es decir, el temor que se apodera de ellos.

Precisamente lo «velociferino» genera, como temía Goethe, la tragedia de la modernidad. La dictadura de la prisa obliga al hombre a adaptarse a una nueva forma de esclavización moderna. La autora aborda este tema detallando el trabajo diario del jefe de una estación en el cuento de 1901, "Sin esperanza", que comienza así:

> El jefe de la estación, en su lugar, aguarda el tren, el duodécimo en aquel día despachado. ¡Qué movimiento el de la estación de Cigüeñal! Cosa de no parar un instante. Apenas sale un tren, ya es preciso pensar en la llegada de otro; [...] El jefe aguarda. Dominando la fatiga, por una tensión mecánica de la voluntad; llamando en su ayuda las fuerzas de un organismo en otro tiempo robusto, hoy quebrantadísimo, minado en todos sentidos, como la tierra de los hormigueros, no piensa, no quiere pensar sino en su obligación. [...] Para él no hay domingos, días festivos. Carnavales ni Navidades; para él no hay día ni noche; [...] para él la vida es una serie de sobresaltos, y al campanilleo del telégrafo responde el golpe de su corazón en perpetua inquietud, el latir de sus sienes, que acabarán por estallar bajo la presión férrea de la atención siempre fija. (Pardo Bazán 1990: 49)

Aquí está descrita la hiperacelerada vida de un jefe de estación, "arrastrada por el remolino del tiempo" (Goethe 1991: 850), en la que el hombre padece tanto inhumano estrés que se convierte casi en una máquina, ya que no puede pensar "sino en su obligación". Es más, lo que a él le somete cada día a ese hiperacelerado ritmo de vida bajo "la presión férrea", es decir, del ferrocarril, es ni más ni menos que una máquina instalada en la oficina, "telégrafo".

En el siguiente pasaje la aceleración y, por consiguiente, la esclavización llegan al límite de que el hombre no puede disfrutar de los días junto a su hija como padre; ni siquiera acompañar a su hija enferma:

> La niña ha llegado al período de la dentición; ya balbucea palabras, ya sufre dolores... El padre ni lo oye ni lo ve. Los dos Moloch –el Deber y la Responsabilidad– le reclaman, le sujetan, le oprimen más y más. ¡Al andén, a la oficina! ¡A la oficina, al andén! ¡A dar la salida, a recibir! ¡A recibir, a dar la salida! ¡Atención al telégrafo! ¡Que falta un coche! ¡Que llega la expedición! ¡Que al menor descuido ocurrirá una catástrofe! Y cuando la niña se enferma gravemente y su madre tiene que llevársela a Auriabella, a consultarla con un médico de renombre, allí se queda el padre, el corazón apretado, [...]; pero con el pensamiento confiscado, sujeto a la cadena de sus funciones, de la cual no es lícito ni tirar. ¡Extrema esclavitud! (Pardo Bazán 1990: 50)

Pardo Bazán destaca por su capacidad de crear ficticiamente en un cuento de apenas dos páginas un mundo deshumanizado por lo «velociferino» del ferrocarril, de manera más completa que, por ejemplo, el siniestro cuento de Charles Dickens, "The Signalman" (1866). A tal propósito la autora se sirve de la repetición de la preposición «a» y de la conjunción «que» que aumentan la sensación de la «aceleración». Y el tono alarmante se acrecienta por la alusión a "Moloch" –"Dios de los cananeos, los moabitas, los fenicios y los cartagineses, que exigía sacrificios humanos infantiles" (Revilla 2007: 411)–, que se asemeja al "Lucifer" de Goethe.

LO «VELOCIFERINO» EN AUTOMÓVILES

Las últimas novelas de doña Emilia, particularmente *La Quimera* (1905) y *Dulce dueño* (1911), llenas de variados escenarios, podemos sostener sin ninguna duda que son «novela de viaje».

En la última, que plantea "el tema de la búsqueda de la felicidad" (Mayoral 1989: 32), la protagonista Catalina Mascareñas recorre el mundo a la busca de su Amor Ideal, o sea, un galán, por medio del ferrocarril.

En el capítulo IV ella viaja de Madrid a Granada, pero no hay descripciones de viaje en tren. Más bien, en la estación de Granada se arrepiente de haber venido en ferrocarril: "¿Por qué no haber venido en auto?" (Pardo Bazán 1989: 652). Lo mismo ocurre con el tan largo recorrido de Madrid a Suiza pasando por Biarritz y París del capítulo VI. En su lugar se describe una excursión encantadora en automóvil: "Por la tarde, en su automóvil, me lleva a recorrer caminos pintorescos, hasta San Sebastián" (Pardo Bazán 1989: 690).

En el caso de *La Quimera*, "el eje que estructura el discurso novelesco es el espacio" (Mayoral 1991: 62) y cada capítulo cambia de escenario –Marineda, Madrid, París, Bélgica, Holanda–, así que se nos presenta como una auténtica «novela de viaje». Claro que hay pasajes que se refieren a los preparativos de viaje en ferrocarril, al estado de las estaciones y a la conversación cruzada en el vagón. Pero han desaparecido de forma completa las descripciones del "paisaje visto desde el compartimento" como las que destacamos en *Un viaje de novios*.

Las descripciones de viaje en ferrocarril son reemplazadas por las de viaje en automóvil. Una de las heroínas, Clara Ayamonte, educada como "una mujer libre en un sentido profundo" (Mayoral 1991: 57) es rechazada en su amor hacia el pintor y acaba entrando en un convento de Ávila. Es de notar que escoge el automóvil como medio de escape, o sea, para librarse del lazo mundanal:

> En el coche que lleva a la Ayamonte va también Micaelita, ebria de alegría, de velocidad, de travesura y riesgo. Impelido por la presencia de Clara, Donado aprieta, aprieta; propónese dejar muy zagueros a los otros dos autos [...] Clara, lejos de asustarse, ríe, anima al *chauffeur*.
>
> –¡Más velocidad! ¡Toda la que se pueda! ¡Toda! (Pardo Bazán 1991: 325-6).

Aquí Ayamonte, en vez de sentir miedo, "ríe", porque está embriagada por la velocidad, que la ayudaría a olvidar todo lo mundanal. Asimismo nos parece plausible que la autora hace la descripción del paisaje visto desde el asiento del auto, cuya calidad es comparable a la citada de *Un viaje de novios:*

> Volaban; los grises poblados, las casuchas aisladas que, como arenas de sal, granean los desiertos de Castilla, las áridas llanuras, [...] desaparecían apenas entrevistos, mientras el aire torrencial se metía en los pulmones, sofocaba a fuerza de impetuosidad. Ya el paisaje cambia de carácter: la crestería azul de la sierra se dibuja en dentelladas más agudas, y sobre la inmensa, ilimitada aridez del resquebrajado terruño, ruedan sueltos los gigantescos cantos (Pardo Bazán 1991: 326).

Más tarde, en la novela corta *Arrastrado* (1912), doña Emilia hace igualmente "la cabal descripción de una vertiginosa carrera en automóvil", según D. Villanueva y J. M. González Herrán (2002: XXIII).

El protagonista, Eugenio Izquierdo, político cauteloso, al enterarse de la relación adúltera que mantienen su mujer y su mayor valedor, al principio no reacciona reprimiéndose a sí mismo para sacar mayor partido de ello. Sin embargo, una vez montado en un auto con los dos que le han ultrajado, se afloja esa represión:

> El raudal de aire libre, penetrando en los pulmones de Izquierdo, le causaba esa embriaguez que tan bien conocen los automovilistas: el olvido del peligro, y hasta un insano placer de buscarlo. La cautela, las combinaciones hábiles para sacar de cada suceso la mayor suma de utilidad, sin entregarse a la pasión, desaparecían (Pardo Bazán 2002: 525).

La misma "embriaguez" que disfrutó Clara Ayamonte en *La Quimera*, ahora le hace a Eugenio Izquierdo perder la "cautela" y le despierta "el ansia de vengarse", que llega a ser "un afán de muerte, de la propia destrucción". Así que:

> Eugenio se sustituía al mecánico, previo cambio de velocidad del vehículo: la mayor posible. Le favorecía la cuesta abajo, y el coche parecía tener alas. Hendía el aire, fantasmagórico en su rapidez, lanzado lo mismo que un cohete, cortando la respiración la columna de aire que levantaba (Pardo Bazán 2002: 527).

El auto se precipita por el despeñadero y sucumben los tres viajeros. En esta cita también se sobresale la similitud entre la expresión pardobazaniana "fantasmagórico en su rapidez" y la de Goethe, «velociferino», llegando a connotar la potencia destructiva que conlleva la rapidez.

NUEVA SENSIBILIDAD

En la narrativa de Pardo Bazán, nacida a mediados del siglo XIX, hemos notado naturalmente la atracción que sentía ella hacia lo «velociferino», lo que Goethe acuñó para detestar la tendencia acelerante que se generalizaba en su tiempo. En *La Quimera* (1905) y *Arrastrado* (1912), sin embargo, esa velocidad diabólica está representada por la "vertiginosa carrera en automóvil".

Por cierto, en la portada del folleto «Los Contemporáneos» número 174 (26 de abril de 1912) en que se publicó *Arrastrado*, está ilustrado un automóvil de carrocería «landaulet», el mismo que aparece en el texto. Y es de relieve especificar que este tipo de automóvil que se fabricaba aquel entonces, por ejemplo, el Renault 8 CV apenas llegaba a alcanzar 40 kilómetros por hora (Normand 2016). En cambio, en Inglaterra antes de la Primera Guerra Mundial el *Cheltenham Flayer* exprés circulaba entre Londres y Swindon a un promedio de 112 km (70 millas) /h (Chapman 1987: 121). Es decir, por más veloz que fuese, el automóvil corriente de aquel tiempo ni siquiera rebasaba la velocidad media de un tren como el Sud-Exprés. Por lo que se supone que respecto al auto, lo que atraía a doña Emilia no era la velocidad en sí misma, sino que sería otra cosa.

En 1900, visitando la Exposición Universal de París, doña Emilia vaticina, igual que Goethe para el siglo XIX, el porvenir de los medios de viaje: "Ya se ha aplicado la idea del automovilismo al viaje colectivo, y hay trenes automóviles muy acelerados. Acaso venga por aquí la muerte de los ferrocarriles" (Pardo Bazán 1900: 145). Y alude a la razón por la que elogia el automóvil:

> Cada quisque se organizará libremente su tren, y no tendrá que aguantar vejámenes y chinchorrerías. Irá adonde le parezca y se detendrá donde se le antoje. Nos emanciparemos de las Compañías, la tiranía más insufrible. Será de las formas hermosas y simpáticas de la libertad individual, á la cual atentan los viajes colectivistas, con su férrea disciplina calculada en ventaja de las empresas. (Pardo Bazán 1900: 145)

Ahora respecto al ferrocarril, le molesta "su férrea disciplina", la misma disciplina que sujetaba al jefe de la estación en el cuento "Sin esperanza" (1901). Y aboga por el automóvil por ser vehículo de "la libertad individual", que permite a cada individuo ir "adonde le parezca" y detenerse "donde se le antoje".

Esta actitud "partidaria decidida del automóvil" ya está manifestada en el artículo de 1896, "La vida contemporánea" de *La Ilustración Artística* (n.º 758, 6 de julio). A pesar de echar pestes de su feo aspecto –"los coches mecánicos, útiles y sin duda horriblemente feos por la falta de caballos"–, defiende el nuevo transporte de una manera ostentosa:

> Nadie se da cuenta de ello, pero esos coches van á traer consigo una revolución en la sociedad y en las costumbres. [...] Y verdaderamente esos coches, cuando nos adaptemos á ellos, serán una de las mejores conquistas de la civilización. ¡Ahí es nada! Gastando una pequeña cantidad de petróleo ó de electricidad nos veremos libres de lacayos, palafreneros y cocheros (n.º 758, 6 de julio de 1896).

Señalando en varias ocasiones los peligros que acarrea el auto, llega a teñir su futuro de color casi utópico:

> Los que anuncian el brillante porvenir reservado al automóvil, dicen que con él y por él se suprimirán las fronteras y se cambiará, por consecuencia, todo el estado político actual de Europa: vendremos á la soñada y apetecida federación de los Estados Unidos Europeos, á la supresión de las tarifas aduaneras y al más completo cosmopolitismo (n.º 1119, 8 de junio de 1903).

No hay que olvidar que doña Emilia, ya consiente de la fealdad del auto, también lo es de su lentitud comparado con el ferrocarril:

> Hay una manera de evitar el tren y sus molestias, que no son flojas: ese medio es hacer el viaje en automóvil. Por mí lo juzgo el más grato. Nunca he dado suma importancia a la rapidez de los viajes: claro es que, en automóvil, como se ha de tomar algún descanso, no se irá tan aprisa como en tren, [...] contando además con que el que en automóvil quiere ir aprisa, lo consigue y se hace polvo.
>
> El automóvil es encantador, andando despacio (n.º 1697, 6 de julio de 1914).

Ahora doña Emilia declara sin rebozo que el medio ideal es "hacer el viaje en automóvil". Es, por un lado, porque con el paso de los años ella percibe el "no irse tan aprisa como en tren" como lo "más grato"; y por otro, porque en ella se ha alterado el concepto de viaje, que ya no era simplemente "trasladarse" sino "expedición de estudio y recreo" como insiste en el artículo de 1915:

> Un recorrido en automóvil, al menos para mi criterio y gusto, es una expedición de estudio y recreo, deteniéndose en pueblos interesantes por sus recuerdos y por su aspecto típico; no comprendo viajar sólo en el sentido de trasladarse, y menos el anhelo de la velocidad por la velocidad (n.º 1744, 31 de mayo de 1915).

De lo expuesto podemos sacar una conclusión, aunque sea provisional. Doña Emilia hacia el final de su vida ya no vivía como mujer del siglo XIX, ya que en su seno no latía "el anhelo de la velocidad por la velocidad", lo cual testifica que ella había trascendido la percepción acelerada de la realidad, «velociferino» (veloziferisch). Además, frente a eso la autora proponía la libertad como el contra-valor. De lo que no cabe duda es de que se sentía poseedora de una nueva sensibilidad para los medios de viaje.

Ahora me pregunto, ¿qué diferencia de sensibilidad hay como persona del siglo XX entre doña Emilia y nosotros?

BIBLIOGRAFIA

Chapman, W G [1936]: *Loco's of "The Royal Road"*, London, David & Charles, 1987.

Goethe, J. W. [1809]: *Las afinidades electivas*, tr. Ramón Mª Tenreiro, Madrid, Espasa-Calpe, 1962.

_____ [1825]: "462. Goethe: Weimar, 6. Juni 1825", en *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1799 bis 1832*, München, Carl Hanser, 1991, pp. 850-851.

_____ [1825]: "Goethe an G. H. L. Nicolovius Ende November 1825?", en *Die letzten Jahre: Briefe, Tagebücher und Gespräche von 1823 bis zu Goethes Tod*, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1993, pp. 332-334.

Koselleck, Reinhart [1978]: "Das 19. Jahrhundert – Übergangszeit", en *Vom Sinn und Unsinn der Geschichte:Aufsätze und Vorträge aus vier Jahrzehnten*, Berlin, Suhrkamp, 2014, pp. 131-150. "Siglo 19 – un período de transición", tr. Sakai Eihachiro, *Siso* 1098 (octubre de 2015), pp. 81-100.

Litvak, Lily (1991): *El tiempo de los trenes: el paisaje español en el arte y la literatura del realismo (1849-1918)*, Barcelona, Serbal.

López Quintanás, Javier (2020): "Crónicas de la *tierra de hierro y de grava*: ferrocarril y automóvil en los trabajos pardobazanianos de entresiglos", en *El siglo que no cesa*, Barcelona, Universitat de Barcelona, pp. 237-254.

Nishio Takahiro (2021): "Momentáneo y circular – Annette von Droste-Hülshoff, Das geistliches Jahr", en Kim Chison (coord.), *Varios tipos de un año: poética del calendario en la literatura alemana de la época moderna y contemporánea*, Kyoto, Shouraisya, pp. 51-128.

Normand, Jean-Michel (2016): "La Renault 8CV, héroïne de la Marne", *Le Monde* (11 de noviembre).

Osten, Manfred (2003): *"Alles veloziferisch" oder Goethes Entdeckung der Langsamkeit*, Frankfurt am Main, Insel Verlag. *Faust y Homunculus – Goethe y lo velociferino moderno*, tr. Ishihara Aeka, Keio University Publisher, 2009.

Pardo Bazán, Emilia [1881]: *Un viaje de novios, Obras completas* I, ed. D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, 1999, pp. 191-404.

_____ (1900): *Cuarenta días en la Exposición, Obras completas XXI*, Madrid, V. Prieto y Compañía.

_____ [1901]: "Sin esperanza", *Cuentos completos III*, ed. J. Paredes Núñez, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1990, pp. 49-51.

_____ [1905]: *La Quimera*, ed. Marina Mayoral, Madrid, Cátedra, 1991.

_____ [1911]: *Dulce dueño*, ed. Marina Mayoral, Madrid, Castalia, 1989.

_____ [1912]: *Arrastrado, Obras completas VI*, ed. D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, 2002, pp. 485-528.

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

Ponce, Juan Carlos (1996): *Literatura y ferrocarril en España*, Madrid, Fundación de los Ferrocarriles Españoles.

Revilla, Federico (2007): *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, Cátedra.

Ruiz-Ocaña Dueñas, Eduardo (2004): *La obra periodística de Emilia Pardo Bazán en la Ilustración Artística de Barcelona (1895-1916)*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

Afinidades electivas: la teoría del cuento en Emilia Pardo Bazán y Edith Wharton

Ermitas Penas
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
ermitas.penas@usc.es

(recibido novembro /2021, aceptado decembro/2021)

RESUMEN: Ambas escritoras, la española y la estadounidense, presentan puntos en común. Muy jóvenes sintieron la vocación de las letras; cultivaron todos los géneros literarios; fueron autoras de éxito, cosmopolitas y conocedoras de varias lenguas; tuvieron contacto con importantes personalidades tanto de la vida social como del mundo literario de su tiempo. Además, sus reflexiones críticas sobre el cuento son semejantes y complementarias, gozando de gran modernidad..

PALABRAS CLAVE: Escritoras reconocidas; poética; narrativa; cuento; comparatismo.

ABSTRACT: Both writers, the Spanish and the American, have points in common. Very young, they felt the vocation of letters; they cultivated all literary genres; they were successful authors, cosmopolitan and knowledgeable in several languages; they had contact with important personalities both from social life and from the literary world of their time. In addition, his critical reflections on the short story are similar and complementary, enjoying great modernity.

KEYWORDS: Recognizet writers; poetics; narrative; short story; comparatism.

Si el principio del título de mi exposición recoge el de una de las novelas de Goethe es porque, aunque exista una diferencia de once años de edad entre la escritora coruñesa y la neoyorquina, nacidas, respectivamente, en 1851 y 1862, lo cierto es que entre ambas se perciben un conjunto de concomitancias. Tanto una como otra son autoras de temprana vocación literaria, de éxito en su momento y creadoras no solo de un buen puñado de novelas y cuentos, sino de libros de viajes, artículos periodísticos, poesía, teatro y trabajos de crítica literaria, además de traducciones. Es decir, abordaron todos los géneros literarios. A estas semejanzas habría que añadir su cosmopolitismo, el conocimiento de otros idiomas y el cultivo de relaciones sociales con destacados representantes de la cultura en general y de la literatura en particular. Emilia Pardo Bazán trató a Castelar, Giner de los Ríos, Menéndez Pelayo, Valera, Galdós, Oller, Yxart, Unamuno o, por carta, a *Clarín*, además de los naturalistas franceses, y Edith Wharton fue amiga de Theodore Roosevelt, Percy Lubbock, Paul Bourget, Henry James, Scott Fitzgerald, Cocteau y Hemingway.

Además, doña Emilia fue la primera mujer nombrada catedrática de la universidad española, en la disciplina de Literatura contemporánea de lenguas neolatinas y Miss Edith fue la primera doctora en Letras de la Universidad de Yale. Y, aunque Pardo Bazán, injustamente, nunca consiguiese ingresar en la RAE, Wharton sí llegó a ser miembro de la Academia Americana de Artes y Letras.

Si bien el número de relatos cortos impresos es muy desigual entre ambas escritoras, sobrepasando los seiscientos los de la autora de *Los Pazos de Ulloa* y no alcanzando los noventa –exactamente ochentaiséis-, los de la creadora de *The Age of Innocence*[1], las dos acostumbraron a reunirlos en colecciones y publicarlos como libro. Emilia Pardo Bazán desde 1885 a 1922, con los títulos de: *La dama joven* (1885), *Cuentos escogidos* (1891), *Cuentos de Marineda* (1892), *Cuentos nuevos* (1894), *Arco iris* (1895), *Cuentos de amor* (1898), *Cuentos sacro-profanos* (1899), *Un destripador de antaño (Historias y cuentos de Galicia)* (1900), *En tranvía. Cuentos dramáticos* (1901), *Cuentos de Navidad y Reyes* (1902), *Cuentos de la patria* (1902), *Cuentos antiguos* (1902), *Lecciones de literatura* (1906), *El fondo del alma* (1907), *Sud-exprés (Cuentos actuales)* (1909), *Cuentos trágicos* (1912) y, póstumamente, *Cuentos de la tierra* (1922).

Por su parte, las colecciones de Edith Wharton vieron la luz desde 1889 hasta 1936: *The greater Inclination*, (1889), *Crucial Instances* (1901), *The Descent of Man* (1904), *The Hermit and the Wild Woman* (1908), *Tales of Men and Ghosts* (1910), *Xingu* (1916), *Here and Beyond* (1926), *Certain People* (1930), *Human Nature* (1933), *The World Over* (1936) y, como obra póstuma, *Ghosts* (1937).

Pero, además de escribirlos, lo cierto es que las propias autoras, la española y la norteamericana, reflexionaron, en el ámbito de la teoría literaria, sobre el género narrativo del cuento, el cual conocían bien por haberle dedicado en la praxis literaria numerosas páginas, y lo que puede sorprender es la modernidad de sus apreciaciones, coincidentes con especialistas y narratólogos actuales. Doña Emilia las recogió en el "Prólogo" a *La dama joven* (1885) y en el "Prefacio" a *Cuentos de amor* (1898). Pasado el tiempo, en 1914, las precisaría más en el capítulo VI del volumen III de *La literatura francesa moderna*, dedicado al naturalismo, donde varios epígrafes resultan de interés, sobre todo "Características propias del cuento; en qué se distingue de la novela" y "El cuentista y el novelista"[2].

Edith Wharton, por su parte, expuso sus meditaciones en "Contar un cuento", publicado en la revista *Scribner's Magazine*, junto a otros artículos –"En general", "Construir una novela", "Personaje y situación en la novela" y "Marcel Proust"-, entre diciembre de 1924 y octubre de 1925, recogidos en libro a finales de este año con el título de *The Writing of Fiction*.

No obstante**,** las dos escritoras usan indistintamente para denominar el género objeto de su interés una terminología tan **"**variada e imprecisa" como A. Ezama encuentra en los autores de la Restauración española (1995: 264). Ambas autoras se refieren al cuento

[1] Novela por la que ganó el premio Pulitzer en 1921, concedido por primera vez a una mujer.

[2] Son escritos, junto a los de otros colega, que "han asentado […] una tradición teórica muy notable" (Pozuelo Yvancos 1999: 38-39).

literario, pero utilizan tanto la palabra *cuento* como relato, relato corto, historia corta, narración breve, relato breve, novelita, *nouvelle*, *short story* o *conte*. No obstante, por un momento, Wharton llega a definir la novela corta como "forma intermedia […] que resultará idónea para cualquier tema que no admita la concisión pero que tenga una textura demasiado ligera como para componer con él una novela" (2011: 51). También, la autora norteamericana considerará el *conte* como una variante del "relato breve": su "forma más compacta" (*Idem*: 42).

Ni Emilia Pardo Bazán ni Edith Wharton llegan, *strictu sensu*, a proponer una poética del género cuento, pero de sus reflexiones y, sobre todo, de la comparación que hacen con la novela, sí podría inferirse tal como intentaremos demostrar. Con esas indagaciones siguen una tradición entre los cuentistas, iniciada con gran influencia, por Edgar Allan Poe –"el pionero de la teoría del cuento" (Reid 1997: 257)-, el cual "nada tiene que envidiar, antes al contrario, a lo conseguido en libros de conjunto por especialistas en teoría literaria" (Pozuelo Yvancos 1999: 39).

Las dos autoras parecen tener presente que el cuento, a pesar de su libertad de contenido, mantiene unas normas, lo cual ya postulara Matthews cuando afirmaba en 1884: "es una de las pocas formas literarias definida de manera nítida" (1997: 65). Idea sostenida por críticos y teóricos actuales como Baquero Goyanes que habla de "preciso género literario" (1967: 57), Beltrán Almería que afirma que está "perfectamente dotado de un canon" (1995: 21) o "leyes canónicas" (*Idem*: 22) y Pozuelo Yvancos que se refiere a su estabilidad genérica frente a la desestabilización de la novela (1999: 44), señalada por Bajtín (2019: 17-85)[3].

Ya Castagnino ponía sobre aviso acerca de los problemas que planteaba caracterizar "con precisión y nitidez inconfundible" esta "engañosa especie" (1977: 28). No obstante, Pardo Bazán y Wharton lo intentan en sus interesantes reflexiones. Tanto una como otra dan primacía a la forma sobre el contenido. La escritora gallega en el "Prefacio" a *Cuentos de amor* (1898) declara que el argumento no tiene porqué ser original o nunca abordado, pues, como comenta C. Patiño Eirín, "el tema puede ser del dominio común sin que por ello suponga que el autor incurre en plagio alguno" (1999: 356). Así: "al cuentista le basta la propiedad de la forma de que sabe revestir el cuento más resobado, trillado y vulgar" (Pardo Bazán 2004: 353). Esa forma "ha de ser doblemente artística": en relación con el tratamiento del contenido, siempre "más trabada", más cohesionada que la novela, y en relación con el estilo (*Idem*).

Precisamente, a este se referirá Pardo Bazán en el "Prólogo", de 1885, a *La dama joven*, en el que declara que es un asunto que "me da en pensar a veces" (2003: 6). Como no le convence un estilo "nielado y repujado; un estilo correcto, terso e intachable", pero tampoco lo contrario, el desdeño por "el primor artístico […] cayendo en cierta flojedad y perezoso desaliño", defiende doña Emilia un "método mixto" (*Ibidem*), de origen cervantino. Lo que se traduce en el *Quijote* en la alternancia de "trozos de prosa acicalada,

[3] Escribe el autor ruso: "la novela no elaboró un canon […] es una forma de composición temática y estilísticamente libre […] no le da estabilidad ni canonización a ninguna variedad propia […] todos los intentos de entender la novela como género común y estable y aclarar su regularidad interna están condenados a un inevitable fracaso" (2019: 77-84).

culta entonces y ahora" con los que presentan las voces de los humildes personajes: "rústicas y soeces razones de fregonas, arrieros y villanos" (*Ibidem*). Esa alternancia viene provocada, según la autora, por el sometimiento del estilo a las criaturas literarias: "Cuando el autor habla por cuenta propia, bien está que se muestre elegante, elocuente y, si cabe, perfecto […] pero cuando haga hablar a sus personajes, o analice su función cerebral y traduzca sus pensamientos, respete la forma en que se producen, y no enmiende la plana a la vida" (*Ibidem*).

En 1914, al opinar del estilo, aspecto sobre el que no se pronuncia Edith Wharton, cree que en el cuento no se trata de "atildamiento y galanura" (1914: 152), sino de economía, de adecuación y poder sugeridor de los vocablos, de capacidad para impactar al lector: "su concisión enérgica, su propiedad y valentía, el dar a cada palabra su valor propio y, en un rasgo, evocar los aspectos de la realidad, o herir la sensibilidad en lo vivo" (*Ibidem*).

Estas reflexiones son, en efecto, muy cercanas a las que los teóricos actuales sostienen sobre el género en cuanto a los requisitos propios de su discurso: "la frase breve, la sugerencia, el significar cosas sin expresarlas […] debe mostrar, no decir demasiado ni explicar. Su sintaxis está constreñida por estructuras oracionales muy concretas y directas, con muy poco o ningún escarceo retórico" (Pacheco 1997: 37).

E. Wharton, para quien el sentido de la forma supone la "condición indispensable de la expresión artística" (2011: 42), la define así: es "el orden, en el tiempo e importancia, en que se organizan los acontecimientos narrados" (*Ibidem*). Y en su autobiografía, A *Backward Glance* (1934), escribe: "Todo relato breve […] contiene en su seno el germen de su forma y dimensiones particulares, que *ab ovo* es la única norma del artista" (1994: 109).

Por lo que se refiere al contenido, en 1898 doña Emilia defiende que el cuento goza de una total libertad temática, pues el argumento puede basarse en hechos reales o no, "procedimientos […] igualmente lícitos", como también lo es "el refundir asuntos ya tratados, o el buscarlos en la tradición y la sabiduría popular o *folklore*" (2004: 353). De ello deduce que por lo que al asunto se refiere: "No hay género más amplio y libre que el cuento" (*Ibidem*). De modo que los más insignes autores explotan "todas las canteras y filones, empezando por el de su propia fantasía y siguiendo por los variadísimos que le ofrecen las literaturas antiguas y modernas, escritas y orales" (*Ibidem*).

Pardo Bazán precisará en el volumen tercero de *La literatura francesa moderna* la importancia del argumento en el género cuando, diferenciándolo de la novela psicológica de los discípulos de Zola, rebelados contra el maestro, que renunciaron al "elemento […] *novelesco*" o, "por lo menos" quisieron "reducir su importancia", afirma de manera contundente: "el cuento jamás pudo sujetarse a este principio de la escuela" (1914: 153).

Por su parte, Edith Wharton, en este mismo ámbito del contenido, parece reivindicar una temática propia en función del tamaño del cuento, partiendo de la idea de que todo tema "debe contener, necesariamente, sus propias dimensiones" (*Idem*: 49). Para ella, precisamente, "uno de los dones del escritor es discernir" si el tema que se le presenta para ser materializado "se ajusta más a las proporciones de un cuento o de una novela" (*Ibidem*). Y, aunque –escribe- no hay normas tajantes pues "sería un gran error tratar de sustentar la teoría inflexible tanto negando la regla como defendiéndola" (*Ibidem*), la

autora neoyorquina llega a declarar: "si se adapta a ambos, lo más probable es que no sea adecuado para ninguno" (*Ibidem*).

Pardo Bazán, al contrario que Galdós[4], no cree que un cuento pueda ampliarse para formar una novela tal como afirma en "Cuentistas": No se trata, porque es nocivo para la literatura, de "transformar en novela lo que debiera ser cuento, y por el socorrido sistema del relleno, de entretejer episodios y personajes que igual fuera suprimir, llegar a las 300 de ritual" (2006: 173). Doña Emilia es muy clara: "siempre se trasluce la inadaptación a un género, por hábil que sea la manera de adaptarse" (*Idem*: 174). Considera, además, y "redunda también en el daño de las letras", que un escritor que tiene condiciones para "tornear o forjar" (*Idem*: 173) un cuento "necesite dislocar consagrándose a estirar su concepción hasta las dimensiones predeterminadas. Si el cuento conviene más a su naturaleza, cuentos debe escribir" (*Idem*: 173-174).

Algo parecido había declarado B. Matthews: un cuento "no puede ser concebido como parte de ella, ni puede expandirse y elaborarse para llegar a ser una novela. Un buen cuento no es ni la sinopsis ni un episodio de una novela. Una novela de reducido tamaño o una novela abreviada resultará una novela corta, nunca un buen cuento" (1992: 61). También Baquero Goyanes es de la misma opinión: "el cuento que equivalga a novela en síntesis es un producto monstruo" (1949: 16); "nada tiene de elogioso el decir de un cuento que puede convertirse en una novela, mediante un simple proceso de ampliación, de estiramiento. Si de una narración breve sacamos la impresión de que allí hay en potencia una gran novela, es muy probable que estemos ante un mal cuento, ante una novela frustrada" (1988: 130).

Edith Wharton, aunque aboga por la flexibilidad –las normas generales en el arte "resultan útiles […] son necesarias para guiarse, pero es un error profesarles un respeto excesivo" (2011: 49)- subraya que existen relatos cortos cuyo asunto podría haberse ampliado y constituir una novela, pero, a pesar de ello, "son historias cortas paradigmáticas y no novelas atrofiadas" (*Ibidem*). Es decir, el tema se supedita a su tratamiento. Es más, el que el primero se adapte o se exprese mejor en una novela que en un cuento no tiene que ver con que la acción sea más o menos intensa, con "el número de eso que podríamos llamar […] incidentes, o sucesos externos, que se cuentan en la trama" (2011: 50). Incluso, declara que hay novelas de acción que podrían calificarse de relatos breves "sin perder ninguno de los rasgos que las caracterizan" (*Ibidem*)[5].

Una cuestión controvertida, que viene de Poe, es la consideración o no de la extensión reducida como rasgo pertinente en la poética del género. El autor bostoniano aborda su conocida teoría del efecto en "Filosofía de la composición", conferencia de 1846, dedicada al análisis de su poema "El cuervo" en la que señala la relación intrínseca entre la impresión producida en el lector y la brevedad del texto: "en toda obra literaria se impone

[4] Escribe don Benito en 1870 (*Revista de España*, XV): "Los cuentos breves y compendiosos, frecuentemente cómicos, patéticos alguna vez, representan el primer albor de la gran novela, que se forma de aquellos, apropiándose sus elementos y fundiéndolos todos para formar un cuerpo multiforme y vario, pero completo, organizado y uno, como la misma sociedad" (1870: 168).

[5] Algo muy próximo pensará Friedman en 1958 (1992: 97-101).

un límite preciso en lo que concierne a su extensión: el límite de una sola sesión de lectura […] la brevedad debe hallarse en razón directa de la intensidad del efecto buscado" (1973: 68). Y estas son las razones que esgrime para tal aseveración: "Si una obra es demasiado larga para ser leída de una sola vez, preciso es resignarse a perder el importantísimo efecto que se deriva de la unidad de impresión" (*Idem*: 67), precisamente porque el lector se distancia de ese efecto cuando "la lectura se hace en dos veces" al intervenir "las actividades mundanas" que "interfieren destruyendo al punto toda totalidad" (*Ibidem*)[6].

Pero el contenido doctrinario de Poe más divulgado, respecto al cuento, se encuentra en su reseña, de 1842, a *Twice-Told Tales*, de Nathaniel Hawthorne. Defiende aquí que el "efecto o impresión […] exaltación del alma […] excitación […] necesariamente efímera" (*Idem*: 134) permite ser provocada por el cuento en el ánimo del lector, al contrario que en la novela[7], porque la duración de la lectura es breve. Lo que implica que el texto también lo sea.

Esta preponderancia de la extensión ha sido contestada por numerosos críticos y teóricos, aun sin negar la evidencia de que las dimensiones del cuento son menores que las de la novela[8]. Matthews señalaba, en 1884, que "un verdadero cuento es algo distinto y algo más que un mero relato que es corto" (1997: 59) y Norman Friedman, en 1958, afirmaba que "la medida tiende a confundir" y la extensión tiene que ver más con un síntoma que con una causa (1997: 89). Por su parte, Carlos Pacheco, que considera que aquella "no es […] *per se* lo que hace que una narración sea o deje de ser un cuento" (1997: 18), menciona la "necesaria brevedad relativa" relacionada con otras características del género. Para Barrera Linares esa brevedad es "una condición de coherencia, más que un fenómeno cuantitativo", en la que desembocan otras rasgos propios del cuento (1997: 36).

Doña Emilia parece alinearse con estas ideas, anteriores y posteriores a las suyas, que vienen a proponer que la extensión, la brevedad del género es un resultado de otros elementos de su poética. Así, no basa la diferencia entre novela y relato breve, cuento o novela corta en la medida del texto. No es cuestión de "dimensiones" –afirma-**,** sino que centra la divergencia en "una inevitable diversidad de procedimientos" (1914: 15), algo intrínseco, pues, a la estética cuentística. Y pone un ejemplo esclarecedor referente a las aventuras de don Quijote en el texto cervantino y las novelitas intercaladas en él.

Edith Wharton explica "al menos dos razones" por las que un tema se expresará mejor en una novela que en un relato", las cuales implican en ese tema "más espacio para desarrollarse" (2011: 50). Ambas cualidades, de las que, dice la autora, fue maestro

---

6 Matthews en su libro de 1901, *The Philosophy of the Short Story*, también considerará que este "is the single effect, complete y self-contained", a lo que añade refiriéndose al autor nacido en Boston: "Thus […] has […] the effect of "totality", as Poe called it, the unity of impression" (1917: 17).

7 Escribe Poe: "Como no puede ser leída de una sola vez, es privada de la inmensa fuerza que se deriva de la totalidad. Los sucesos del mundo exterior que intervienen en las pausas de la lectura, modifican, anulan o contrarrestan en mayor o en menor grado las impresiones del libro. Basta interrumpir la lectura para destruir la auténtica unidad" (*Idem*: 135).

8 Galdós habla de "brevedad epigramática" en 1904 (Shoemaker 1962: 71). Beltrán Almería, con Bajtin al fondo (2019), considera esa brevedad una consecuencia del carácter o esencia oral del canon cuentístico, pues en la narración en alta voz "no se puede tener al auditorio en una espera eterna" (1995: 21); Baquero Goyanes atribuye a la extensión reducida "la plena eficacia estética" (1988: 133).

Tolstoi, son: "el despliegue gradual de la vida interior de los personajes" y "la necesidad de provocar en la mente del lector esa sensación del transcurso del tiempo" (*Ibidem*). Es decir, y en estrecho vínculo, el desarrollo de la psicología de los entes de ficción y la duración amplia del tiempo de la historia, percibido en el proceso receptor.

La autora norteamericana reserva la reducción temporal para un cierto tipo de novelas: las que narran "los acontecimientos externos y de las más diversa índole", los cuales "pueden, sin perder la probabilidad, concentrase en unas cuantas horas" (*Ibidem*). Sin embargo, en las novelas que no versan sobre acontecimientos externos, sino internos, propios de la vida psíquica de los personajes, protagonistas de "un drama moral" (*Ibidem*), el tiempo de la historia debe ser mucho más largo. El motivo está en que la lucha interior "suele tener unas raíces muy profundas en el alma, y tal vez originarse en un tiempo lejano. Y si lo que se pretende es explicarlo y justificarlo, solo se puede llagar paso a paso al estallido repentino en que culmina" (*Ibidem*). O sea, al clímax.

Por tanto, como puede observarse, el argumento o asunto elegido necesitará una mayor extensión por razones técnicas y estructurales. De modo que, como considera Edith Wharton, "si el tema es tan complejo –y sus fases sucesivas tan interesantes- como para justificar mayor elaboración, ese lapso de tiempo tiene que sugerirse, y su forma de expresión adecuada será […] la novela" (*Ibidem*).

Por el contrario, según la escritora neoyorquina, el intervalo temporal extenso no conviene al cuento pues lo convertiría en "un relato largo indebidamente comprimido" (*Idem*: 51). Y, aunque el cuento no sea ajeno a la temática del drama moral, este solo aparecerá en el "momento culminante" y el incidente de que se trate, referente a la tensión íntima de los personajes, no hay que desarrollarlo a través de una amplia cronología. La técnica que propone Edith Wharton no es solo utilizar un tiempo de la historia breve, sino prolongar y alterar su orden con la analepsis, propia del tiempo del discurso: la "única vía de la retrospección", lo que constituirá "un buen relato" (*Idem*: 50).

De Poe viene también el paralelismo establecido entre el cuento y la poesía lírica al declarar este que, "después del poema" (1973: 135), en atención a la "unidad de efecto o impresión" (*Idem*: 134), se "pronunciaría sin vacilar por el cuento" (*Idem*: 135).

Baquero Goyanes ve analogías –la concepción brusca, súbita (1988: 136) "como en una iluminación" (*Idem*: 134); la semejanza de "sensaciones y sentimientos" (*Idem*: 138)- y aprecia que el tono del cuento es próximo al del poema, "por lo menos en lo que atañe a las reacciones del lector" (*Idem*: 139). En la misma línea, Aguiar e Silva observa que "el cuento se aproxima muchas veces a la poesía" (1986: 243). Tampoco a Pardo Bazán le pasaron desapercibidas estas similitudes y en el "Prefacio" a *Cuentos de amor*, de 1898, contempla este parentesco entre cuento y poema, pero desde otro ángulo: su origen en la mente del autor. Así, dice: "Noto particular analogía entre la concepción del cuento y la de la poesía lírica", lo que explica acudiendo a la metáfora: "una y otra son rápidas como un chispazo, y muy intensas" (2004: 353). Como en la poesía, en el cuento "saltan ideas […] con sus líneas y colores, como las estrofas en la mente del poeta lírico, que suele concebir de una vez el pensamiento y su forma métrica" (*Idem*: 354). Lo que le lleva a concluir: "Cuento original que no se concibe de súbito, no cuaja nunca" (*Ibidem*).

Poe afirma, reiteradamente, que alcanzar el efecto es lo más importante y lo primero que debe preocupar al autor. Así, un hábil cuentista no elabora en su magín los sucesos, sino que, "después de concebir cuidadosamente cierto *efecto* único y singular, inventará los incidentes, combinándolos de la manera que mejor le ayude a lograr el efecto preconcebido" (1973: 135-136). Pues bien, esa impresión debe aparecer desde el inicio del cuento y mantenerse en su desarrollo: "Si su primera frase no tiende ya a la producción de dicho efecto, quiere decir que ha fracasado en el primer paso. No debería haber una sola palabra en toda la composición cuya tendencia, directa o indirecta, no se aplicara al designio preestablecido" (*Idem*: 136).

Las consideraciones de Poe no dejan de estar vinculadas a la recepción lectora. Es decir, a la atención, a la entrega del lector. Pardo Bazán, en esta misma línea, da como una de las características de un buen cuento "lo bien graduado del interés, que desde la primera línea ha de despertarse" (1914: 152). Por eso Edith Wharton le concede mucha importancia al principio del relato.

La autora estadounidense, aunque no niega la afirmación de Nietzsche acerca de la necesidad de genio o talento para "«inventar un final»", considera que en el cuento "la primera preocupación del escritor es saber cómo escribir el comienzo" (2011: 57). Evidentemente, para ella, "un final inadecuado o irreal disminuye el valor del cuento y también de la novela", pero una vez que el cuentista ha pensado el tema, lo primero que debe interesarle es "el estudio de lo que los músicos llaman el «ataque»" (*Idem*: 58), el comienzo de la composición musical. Es una norma aplicable a la novela, de modo que esta "debe contener en la primera página el germen del todo", del conjunto, pero "es aún más cierta en el relato" porque la brevedad del cuento aproxima el principio al fin. En términos metafóricos: "la trayectoria es tan corta que el relámpago y el trueno casi coinciden" (*Ibidem*).

Como Poe y Pardo Bazán, para Edith Wharton ese principio del relato tiene repercusiones en la recepción lectora: "si su primera pincelada es vívida y expresiva, ganará al momento la atención del lector […] Si no hay algo vivo que anime el alma de un chispazo, algo que emocione" nada valdrá para "fijar la peripecia en la mente" del receptor (*Ibidem*). La preocupación de la escritora neoyorquina por el objetivo de captar el interés de este "con un inicio arrollador" del cuento, la lleva a pensar sabiamente en que se trata de "algo más que un truco" (*Ibidem*), pues hacer ese arranque vigoroso supone que el autor "tiene el tema tan estudiado que lo ha asumido o interiorizado" (*Idem*: 58-59). Es decir, que ese control constante del tema supone, "antes incluso de contar la historia, una buena dosis de reflexión" (*Idem*: 59).

Hay otro aspecto en que ambas autoras se detienen: la verosimilitud, y lo hacen reflexionando sobre ciertos aspectos de la realidad y sobre los cuentos fantásticos, especialidad que las dos habían cultivado. Pardo Bazán en el "Prefacio" a *Cuentos de amor* dice que de la multitud de ideas que se le ocurren como argumento de un cuento, "no aprovecho la mitad" (2004: 354). Las desecha por dos razones: porque no le parecen convenientes por ser indignas de pervivir y porque pueden afectar al receptor, pues –escribe– "algunas me parecen atrevidas, peligrosas y capaz de horripilarle" (*Ibidem*). Y

esto le sucede con aquellos asuntos que "se fundan en datos de la vida real" (*Ibidem*), ya que el lector les niega veracidad y los considera inverosímiles, aunque no lo sean. De modo que la realidad supera a la ficción estableciendo una barrera entre el emisor y el receptor, pues la capacidad imaginativa del primero nunca alcanza a la que tiene la existencia: "Por fuerte y viva que supongamos la fantasía de un escritor, jamás llega al límite de la realidad posible. Cuanto pudiésemos fingir, queda muy por bajo de lo verdadero" (*Ibidem*). Los aspectos más negativos o raros del mundo tangible, en que se instalan autor y lector, parecen increíbles y carentes de toda verosimilitud al llamar "inverosímil a lo inusitado" (*Ibidem*). Sin embargo, "no hay acontecimientos extraños, monstruosos, espeluznantes y peregrinos que no conozcamos por la realidad" (*Ibidem*) y, a pesar de ello, los de "mi profesión" –afirma Pardo Bazán- saben que "nunca se puede incorporar a la literatura toda la verdad observada, so pena de ser tildado de extravagante, de escritor descabellado y de bárbaro sin gusto ni delicadeza", si bien "las mayores osadías y crudezas de la pluma, aunque sea de hierro y la mojemos en ácido sulfúrico, son blandenguerías para lo que escribe en caracteres de fuego la realidad tremenda" (*Ibidem*).

Doña Emilia se refiere también a que el "cuento es […] muy objetivo, y en él y en la novelita, hasta los románticos buscan cierta impersonalidad" (1914: 151). Lo cual no deja de relacionar con la verosimilitud si nos fijamos en los comentarios que hace a la novela corta de Víctor Hugo, *El último día de un condenado a muerte*: aunque es una de sus novelitas "más patéticas […] es realista en su traza" porque es "la verdad de un cerebro en trágicos instantes" (*Ibidem*). De modo que resulta verosímil, al igual que los estrafalarios hechos y creencias de don Quijote, provenientes de su mente enloquecida.

Por su parte, Edith Wharton trata la verosimilitud abordando el cuento fantástico y optando por la verdad poética aristotélica, tan bien manejada por Cervantes. Considera que "cuanto más improbable es que exista algo que nos sobrecoja, más estudiado debe estar el enfoque y más logrado el aire de naturalidad, la simple aceptación de que es posible que las cosas siempre sucedan de esa manera" (2011: 46). Evidentemente, debe existir, pues, una conexión entre autor y lector. En un terreno tan resbaladizo como es el cuento fantástico, la escritora neoyorquina asigna determinadas obligaciones al texto: "proporcionar al lector una sensación inmediata de seguridad" (*Ibidem*). Se conseguirá esta cuando el autor logre que cada frase sea una especie de guía o poste indicador, una señal que no confunda al receptor. Entonces, una vez ganada su confianza, dice Wharton, "se le puede llevar hasta las aventuras más increíble" (*Idem*: 47), como en *Las mil y una noches*.

La responsabilidad del autor es enorme, pues es el culpable de que el lector no pierda "la fe" en él, porque, de ser así, "se abre el abismo de la improbabilidad" (*Idem*: 46). Lo cual sucede cuando cualquier detalle fuera de lugar, el menor fallo de atención "rompe el hechizo al instante" (*Ibidem*). Con ironía, afirma Edith Wharton, que los genios, las hadas no son irreales, sino "la descripción nada convincente", en sentido contrario, que de ellos hace el autor (*Ibidem*). Y con el mismo tono declara que la improbabilidad no es un peligro, un riesgo, pero "su apariencia sí" (*Ibidem*). Es decir, si el aspecto o trazado de aquella lo parece porque el autor no ha sabido evitarlo, este no habrá conseguido,

parafraseando al canónigo toledano del *Quijote*, que su fábula mentirosa casase con la inteligencia lectora, destruyendo la verosimilitud.

Emilia Pardo Bazán, consciente del polimorfismo del género novelístico, carente de toda norma, como andando el tiempo expresaría Pío Baroja[9], declara que para este "no hay regla ni límites" (1914: 151). Esto, que permite al novelista usar determinadas técnicas y plasmar reflexiones de toda índole, le está vedado al autor de cuentos, ya que el género "no se presta a digresiones y amplificaciones", ni debe incurrir en "las campañas líricas, sentimentales y sociales" (*Ibidem*) a lo J. Sand o Víctor Hugo. De ahí que afirme con decisión: "todo elemento extraño le perjudica". Y para que esto no suceda, el *modus operandi* del cuentista, siguiendo el "sustancioso prólogo" de su admirado Maupassant a *Pierre et Jean*, será "proceder […] concentrando" (*Ibidem*).

Convierte así doña Emilia la concentración en elemento pertinente de la poética del género, la cual consiste en "ceñirse […] al asunto, encerrar en breve espacio una acción, drama o comedia" (*Ibidem*)[10]. Y esa concentración deriva en otro rasgo esencial del relato: la "intensidad", a lo que "obliga la brevedad, condición precisa del cuento" (2004: 353-354). Sin embargo, la extensión corta no tiene una implicación de disminución de belleza o impacto limitado en el lector. Por el contrario, la escritora coruñesa defiende que el cuento adquiere "tanta fuerza de arte, suspensión tan intensa o más que un relato largo, detenido y cargado de observación" (*Idem*), como los camafeos o medallas antiguas.

Cuando Pardo Bazán habla de las cualidades de un buen cuento, además de considerar el despertar el interés del lector, como ya se señaló, se refiere a la "rapidez con que se narra" y a "lo exacto y sucinto de la descripción" (1914: 152). Dos aspectos estrechamente enlazados, pues las pausas descriptivas no solo influyen en el ritmo, rebajando la velocidad del relato, sino que la acción no avanza pues queda detenida (Genette 1972).

También Edith Wharton menciona la concentración y la síntesis al referirse a la "compacidad" o condensación y a la "instantaneidad", cualidades buscadas por el autor. Pretensión que se ve alcanzada si este observa dos "unidades" (2011: 50). En relación con la segunda, se trata de la tradicional unidad de tiempo que contempla las veinticuatro horas del giro de la luz solar del que habla Aristóteles en su *Poética*. Con respecto a la primera, tiene que ver con otra unidad, más moderna y compleja, referente la focalización del relato: el cuento requiere que "cualquier episodio se contemple exclusivamente a través de un único par de ojos" (*Ibidem*).

La escritora norteamericana subraya la gran importancia de la focalización, aspecto al que no atiende Pardo Bazán, indicando que un buen autor de relatos "debe no solo saber desde qué ángulo tiene que presentar la peripecia", sino "entender *por qué* escoge ese

---

[9] Muy conocidas son sus palabras al "Prólogo casi doctrinal sobre la novela" a *La nave de los locos*: "La novela, hoy por hoy, es un género multiforme, proteico, en formación, en fermentación; lo abarca todo: el libro filosófico, el libro psicológico, la aventura, la utopía, lo épico; todo absolutamente" (1997: 1147). Al igual que las que le dedica en sus memorias: "La novela se acortará, se alargará, se hará filosófica, sentimental, puramente episódica […] Es un saco donde cabe todo" (1999: 502).

[10] Matthews en el citado *La filosofía del cuento* ya había señalado que este "satisface las tres falsas unidades del drama francés: presenta una acción, en un lugar, en un día" (1997:59). Y Sobejano coincide en varios aspectos con la escritora gallega al destacar: "la brevedad, la tendencia a la unidad (de lugar, tiempo, acción, personajes); la concentración en algún elemento dominante que provoque un efecto único […] y la suficiente capacidad para excitar desde un principio la atención del lector y sostenerla hasta el final" (1985: 85-86).

ángulo en particular y no otro" (*Idem*: 54)[11]. Algo que es extensible a la novela, pero más complicado.

Sus reflexiones sobre ella están tomadas, según confiesa, de los prólogos a la edición definitiva de su amigo Henry James a sus propias obras. Y como él considera que "la primera tarea del autor debería ser escoger esa mente focalizadora con el mismo cuidado que se escoge un solar para edificar en él o se decide la orientación de una casa" (*Idem*: 52). De modo que el escritor, antes de estudiar el tema, tiene que preguntarse y responderse "quién ha visto aquello de lo que voy a contar algo" (*Idem*: 51) porque "cada testigo de un determinado incidente lo contará de una forma distinta" (*Idem*: 51-52).

Además sugiere James, según Wharton, que el personaje elegido por el autor para focalizar el relato sería el que poseyese la visión más extensa: "la mente escogida […] para reflejar cada caso debería situarse y, por tanto constituirse, de tal forma que permitiese observar un panorama lo más amplio posible" (*Ibidem*). Y todo ello en aras de la verosimilitud, la cual necesita de otro aspecto "imprescindible" para alcanzarla. Este es: "no dejar nunca que el personaje que actúa como focalizador trasmita algo que no quede, de forma natural, dentro de su registro" (*Ibidem*). Así pues, con esa única visión del cuento "será cuestión de vivir dentro del focalizador escogido y tratar de sentir, de ver y de reaccionar justo como lo haría esa mente: ni más ni menos, ni de otro modo" (*Ibidem*).

La condensación, el carácter compacto del cuento viene, además de ese único punto de vista, de un modo de obrar fundado en el "instinto" de la selección de materiales mediante el cual, el autor desestima lo innecesario (*Idem*: 59)[12], produciendo "a sense of reality" (White 1991: 4). Así, debe prescindir de la repetición y la insistencia. Escribe Wharton: "Cuanto más breve sea un relato, más despojado estará de detalles y más se potenciará la acción; y conseguir el efecto buscado dependerá no solo de elegir qué se conserva una vez eliminado lo superfluo, sino del orden en que se va dosificando lo esencial" (*Ibidem*).

En relación con esta "economía de medios" (*Idem*: 61), el escritor corre el peligro de "contentarse con un simple esbozo del episodio elegido" (*Ibidem*). Para corroborarlo pone el ejemplo de Merimée, que suele citarse como modelo de *conte*, aunque cae en esa contingencia. Los cuentos del escritor francés, según Edith Wharton, son resúmenes sin vida de relatos más amplios: "Historias largas condensadas hasta el extremo" y no "el mero escorzo de un episodio del que hábilmente se ha extraído todo lo importante" (*Ibidem*). La condensación en manos de Merimée no es un feliz hallazgo porque –escribe Wharton- "el verdadero logro […] es sugerir una atmósfera ilimitada encerrada en un espacio angosto" (*Ibidem*), lo que tan bien consiguieron Flaubert, Turgueniev, Stevenson o Maupassant en sus cuentos. En todo caso, se trata de economizar, no de eliminar (*Idem*: 62). Y, evidentemente, de ninguna manera se caerá en "ornamentar la superficie", multiplicando acontecimientos accidentales, episodios menores, etc. (*Ibidem*).

---

[11] Barbara White habla del "treatment of point of view" como elemento complejo de "Wharton's short-story theory and practice (1991: 12).

[12] N. Friedman se refiere a que la acción extensa de un cuento puede reducirse por "los recursos de la selección, la escala y/o el punto de vista" (1997: 104).

Muy ilustrativamente, la autora estadounidense compara esta labor del cuentista con "administrar una fortuna", pues "la economía y el gasto tienen que tener su parte en ella, pero nunca deben degenerar en mezquindad o despilfarro" (*Idem*: 63). Con significado distinto, para aclarar su idea de escritura como una dedicación consciente, laboriosa y lenta (*Ibidem*), Edith Wharton considera que "la verdadera economía consiste en extraer del tema cada gota de significado" y que "el verdadero gasto" no es más que "dedicar tiempo, reflexión y paciencia al proceso de extracción y representación" (*Ibidem*).

Como Pardo Bazán, la escritora neoyorquina también opina que la concepción del cuento es repentina: "dejar que cientos de experiencias dispersas se acumulen y agrupen en la memoria hasta que, de pronto, una emerge de entre todas ellas y emite su haz de luz, que nos atrapa" (*Ibidem*). Pero, además, establece una importante "diferencia técnica entre el relato y la novela" (*Idem*: 54). Mientras que en el primero "la situación es la preocupación principal", en la segunda lo es "el personaje" (*Ibidem*), pues, en efecto, "the ceation of characters is the most important aspec of the art" novelístico de Wharton (Vita-Finzi 1990: 42). Por eso, en la novela su vitalidad se supedita a las criaturas literarias, al contrario que en el cuento (*Idem*: 53), en el cual, "el efecto que produce […] la impresión de algo que está vívido, *presente*, en el asunto que se narra depende casi por completo" de la situación, "de su forma o su presentación" (*Idem*: 54).

Por ello, "algunos de los grandes relatos de todos los tiempos deben su pervivencia exclusivamente a la presentación dramática de una situación" (*Idem*: 53). Los personajes que la protagonizan, al igual que piensa Pardo Bazán, no están tan desarrollados como en la novela[13]. En esta, "un tipo, un personaje en general, puede dibujarse con un par de pinceladas, pero su progresión, el despliegue de su personalidad [obliga a] un proceso lento, necesita espacio y, por tanto, requiere la definición de un plan ambicioso, un plan sinfónico" (*Idem*: 54). Pero en el relato, los entes de ficción "deben ser algo más que marionetas", aunque "«algo menos» que seres humanos individuales" (*Idem*: 53).

Por último, en las reflexiones de Emilia Pardo Bazán y Edhit Wharton sobre el género cuento, que venimos rastreando, se pone de manifiesto no solo la reivindicación del lector en la producción literaria, sino lo que algunos teóricos defienden: "la importancia de los procesos de emisión y recepción, y de la situación comunicativa pragmática en la definición del género" (Pozuelo Yvancos 1999: 44). Lo cual ha pervivido en una en una larga tradición desde Castagnino, Baquero Goyanes o Anderson Imbert (Pacheco, 1997: 31).

Para finalizar cabe destacarse que Emilia Pardo Bazán y Edith Wharton, aparte las afinidades señaladas al principio, son autoras autoconscientes, crean cuentos y conciben una teoría sobre ellos la cual no solo muestra aspectos semejantes, sino que ofrece otros recíprocamente complementarios.

BIBLIOGRAFÍA

Anderson Imbert, Enrique (1959): *El cuento español*, Buenos Aires, Columbia.

Bajtín, Mijaíl M. (2019): *La novela como género literario*, Luis Beltrán Almería (ed.), Zaragoza, Universidad Nacional de Costa Rica-Real Sociedad Menéndez Pelayo-Universidad de Zaragoza.

Baquero Goyanes, Mariano (1949): *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, C.S. I.C.

_____ (1967): *Qué es el cuento*, Buenos Aires, Columbia.

_____ (1988): *Qué es la novela. Qué es el cuento*, Murcia, Universidad de Murcia.

Baroja, Pío (1997): "Prólogo casi doctrinal sobre la novela" a *La nave de los locos, Obras completas*, IV, José Carlos Mainer (ed.), Barcelona, Círculo de Lectores, pp. 1139-1169.

_____ (1999): "Prólogo" a *Páginas de autocrítica, Obras completas*, XVI, José Carlos Mainer (ed.), Barcelona, Círculo de Lectores, pp. 500-510.

Barrera Linares, Luis (1997): "Apuntes para una teoría del cuento", Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (comps.): *Del cuento y sus alrededores. Aproximación a una teoría del cuento* […], pp. 29-41.

Becerra Suárez, Carmen *et alii* (eds.) (1999): *Asedios ó conto*, Vigo, Universidade de Vigo.

Beltrán Almería, Luis (1995): "El cuento como género literario", en Peter Fröhlicher y Georges Günter (eds.): *Teoría e interpretación del cuento* […] pp. 15-31.

Castagnino, Raúl (1977): *Cuento-artefacto y artificios del cuento*, Buenos Aires, Nova.

Ezama Gíl, Ángeles (1995): "Datos para una poética del cuento literario en la España de la Restauración: Los prólogos de las colecciones. Otros escritos", Peter Fröhlicher y Georges Gunter (eds.): *Teoría e interpretación del cuento* […] pp. 263-281.

Fröhlincher, Peter y Georges Günter (eds.) (1995): *Teoría e interpretación del cuento*, Bern, Peter Lang.

Genette, Gérard (1972): *Figures III*, Paris. Seuil.

Matthews, Brander (1917): *The Philosophy of the Short Story*, New York, Longmans, Green and Co.

_____ (1997): "La filosofía del cuento", Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (comps.): *Del cuento y sus alrededores. Aproximación a una teoría del cuento* […], pp. 59-65.

Pacheco, Carlos (1997): "Criterios para una conceptualización del cuento", Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (comps): *Del cuento y sus alrededores. Aproximación a una teoría del cuento* […] pp.13-27.

_____ y Luis Barrera Linares (comps.) (1997): *Del cuento y sus alrededores. Aproximación a una teoría del cuento*, Caracas, Monte Ávila.

Pardo Bazán, Emilia (s. a. [1914]): *La literatura francesa moderna. III. El naturalismo, Obras completas*, XLI, Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones. Renacimiento.

_____ (2003): "Prólogo" a *La dama joven*, Darío Villanueva y José Manuel González Herrán (eds.): *Obras completas (Cuentos)*, VII, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, pp. 5-10.

_____ (2004): "Prefacio" a *Cuentos de amor*, Darío Villanueva y José Manuel González Herrán (eds.): *Obras completas (Cuentos)*, VIII, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, pp. 351-355.

_____ (2006): "Cuentistas", Marisa Sotelo (ed.): *«Un poco de crítica»: artículos en el ABC de Madrid (1918-1921)*, Alicante, Universidad de Alicante, pp. 173-176.

Patiño Eirín, Cristina (1999): "La teorización sobre el cuento en Pardo Bazán", Carmen Becerra Suárez *et alii* (eds.): *Asedios ó conto* […], pp. 353-362.

Pérez Galdós, Benito (1870): Reseña a *Proverbios ejemplares y Proverbios cómicos* de Ventura Ruiz Aguilera: "Noticias literarias", *Revista de España*, XV, pp. 168-172.

_____ (1962): "Prólogo" a Fernanflor, *Cuentos*, William Shoemaker (ed.): *Los prólogos de Galdós*, México D. F., The University of Illinois Press-Ediciones de Andrea, pp. 70-73.

Poe, Edgar Allan (1973): *Ensayos y críticas*, Madrid, Alianza Editorial.

Pozuelo Yvancos, José María (1999): "Escritores y teóricos: la estabilidad del género cuento", Carmen Becerra Suárez *et alii* (eds.): *Asedios ó conto* […] pp. 37-48.

Reid, Ian (1997): "Cualidades esenciales del cuento", Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (comps.): *Del cuento y sus alrededores. Aproximación a una teoría del cuento* […] pp. 257-268.

Sobejano, Gonzalo (1985): *Clarín en su obra ejemplar*, Madrid, Castalia.

Vita-Finzi, Penelope (1990): *Edith Wharton and the Art of Fiction*, London, Pinter Publishers.

Wharton, Edith (1925): *The Writing of Fiction*, New York-London, C. Scribner's Sons.

_____ (1994): *Una mirada atrás. Autobiografía*, Barcelona, Ediciones B.

_____ (2011): "Contar un cuento": *Escribir ficción*, Madrid, Páginas de Espuma, 2011, pp. 41-52.

White, Barbara A.: *Edith Wharton. A Study of the Short Fiction*, New York, Twayne Publishers.

Emilia Pardo Bazán e as Torres de Meirás

Manuel Pérez Lorenzo
IES ISAAC DÍAZ PARDO – SADA
perezlorenzo.sada@gmail.com

(recibido novembro /2021, aceptado decembro/2021)

RESUMO: As Torres de Meirás son un edificio cunha forte carga simbólica asociada á ditadura de Franco. Porén, contan cunha historia anterior: foron construídas nunha finca na que xa existía un vello pazo –a *Granja* de Meirás– por Emilia Pardo Bazán, que participou no seu deseño e fixo delas a súa residencia e lugar traballo. Analízanse de seguido as motivacións que a levaron a erguelas, as súas características e os seus usos no tempo da escritora, cando se converteron nun espazo de referencia.

PALABRAS CHAVE: Torres, pazo, Meirás, Emilia Pardo Bazán, Franquismo.

ABSTRACT: The Torres de Meirás is a landmark: a construction whose symbolic meaning is closely connected to Franco regime. Nevertheless, The Torres itself has a particular history: they were planned and built by Emilia Pardo Bazán in a state where there was before another construction, the Farm of Meirás, that also belonged to the family and that was actually Doña Emilia studio. In this article I will analyze the reason why the Torres were constructed, as well as their characteristics and the different usages of the building in the times of Emilia Pardo Bazán, when they became a cultural referent.

KEYWORDS: Torres, Pazo, Pardo Bazán, Francoism.

O centenario do nacemento de Emilia Pardo Bazán está a coincidir no tempo coa incorporación do Pazo de Meirás a patrimonio público. Un edificio que foi reivindicado non polo seu vínculo coa escritora, senón polos procedementos coercitivos que mediaron no proceso que levou á súa entrega a Franco e por se ter constituído en símbolo das pervivencias do franquismo (Babío Urkidi, Pérez Lorenzo 2020). Porén, o certo é que o seu novo status, aínda provisional, permite un maior achegamento á figura de dona Emilia a través da que foi a súa casa nos últimos anos da súa vida. Malia ter sido transformadas polos avatares da historia, deturpadas por sucesivos moradores após 1938, as Torres son unha proxección arquitectónica da personalidade da escritora[1]. De feito, en boa medida podemos afirmar que son unha obra súa.

[1] Acerca da historia global do Pazo de Meirás, vid. Babío Urkidi, Pérez Lorenzo 2017.

Acerca deste vínculo entre espazo e persoa versarán as seguintes liñas. As primeiras debemos dedicalas a abordar unha controversia léxica: a reiterada dúbida en torno ao nome –*Pazo*, *Torres*, *Granja*– que, en moitas ocasións, nace da confusión entre etapas e edificios diferentes. Durante a ditadura, cando Meirás se converte en residencia oficial do Xefe do Estado, xeneralízase a súa denominación como *Pazo*, quizais máis acorde co novo uso e máis acaída á finalidade propagandística que pretendía identificar a presenza de Franco en Galicia cunha certa idea de galeguidade. Tampouco é que fose verba allea ao significado histórico da finca. De feito, durante séculos fora exactamente iso: un pazo. Unha residencia señorial dos devanceiros de Emilia Pardo Bazán, evolución, como en tantos casos, dunha antiga fortaleza. No século XIX, cando perde os escudos de armas, mandados repicar polo avó da escritora, liberal, é resignificado como *Granja*, se ben non muda en esencia as funcións e características propias dun pequeno pazo como os tantos que abundan na contorna. O elemento diferencial vai ser a súa moradora, dona Emilia, que xa escolle Meirás como lugar de traballo e de vida, dándolle unha notable proxección na prensa. As *Torres* virán despois e non nacerán como reconstrución nin evolución de nada anterior: son obra nova, malia ao seu aspecto, con connotacións medievais que teñen provocado, como dicía, algunhas confusións. Un edificio que non quere ser pazo e si mansión, na liña da Abbotsford House de Walter Scott ou do Craig-y-Nos Castle de Adelina Patti, e que vai convivir coa construción primitiva no mesmo predio. *Torres de Meirás* son, pois, as erguidas por Pardo Bazán dentro dunha finca á que ela mesma ten aludido como *Pazo de Meirás*, o nome que a propaganda do réxime rematou por fixar no imaxinario colectivo.

Foron varias as motivacións que levaron á autora de *La Tribuna* e á súa nai, Amalia de la Rúa, a edificar a nova casa. En primeiro lugar, as propias características da vella *Granja de Meirás*, na que morara a escritora durante boa parte dos seus primeiros 56 anos de vida e na que concibira a maior parte da súa obra: "En donde me hallo mejor para sentir esta grata fiebre de la creación artística es aquí, en la vieja Granja de Meirás, en este rincón apacible de las risueñas Mariñas"[2]. Malia o ambiente bucólico que a arrodeaba, nos anos oitenta do XIX dona Emilia laiábase de que "a la casa, baja e irregular aunque extensa, se la come la vegetación cubriéndola por todas partes". A prensa recollía unha visión menos amable, ao aludir a "sus espesas paredes, sus bajas techumbres y sus anejos posteriormente agrupados en no muy estéticos pegotes"[3]. Non era, pois, o escenario que dona Emilia requiría para exhibir o valor da súa estirpe e o seu rango como intelectual. Non era o suficientemente cómodo nin suntuoso. O seu aspecto quizais fose demasiado rústico.

Así, en 1894, a escasos setenta metros, comezaban a erguerse as *Torres*, mentres a *Granja*, que, como casa matriz da familia, non podía ser demolida, era relegada a usos secundarios. A obra, prolongada no tempo durante dezaseis anos, ía converterse nunha oportunidade para que nai e filla puidesen explotar as súas dotes creativas desenvolvendo unha actividade inusual para as mulleres do seu tempo: serían elas as deseñadoras tanto

[2] "Apuntes autobiográficos" (en Freire López 2001).

[3] "Crónicas veraniegas. Meirás", *El Noroeste*, 10/08/1902.

da distribución interior como do aspecto externo e do programa iconográfico[4]. Estamos a falar, pois, dun edificio deseñado *por* mulleres, pero tamén *para* mulleres, cun espazo reservado ao uso particular de dona Emilia: a Torre de Levante. Como se se tratase da torre da homenaxe dun castelo feudal, a estrutura máis alta do conxunto albergaba as súas estancias particulares. Nela emprazaba boa parte da súa biblioteca, entre a planta baixa, o seu despacho –que "luce reposteros con las armas de Pardo Bazán" e ten "mueblaje gótico, cuyas tapicerías reproducen retratos de escritores célebres"[5]–, e a superior, o seu cuarto de traballo, asomado á paisaxe das Mariñas de Sada a través do "balcón de las Musas". Nos andares intermedios, o dormitorio, o baño e o vestidor, articulados todos os espazos de tal xeito que para subir á terceira e cuarta planta había que pasar pola alcoba, na que nacía unha escaleira de caracol.

Se o vello pazo familiar, malia que amplo, perdera as connotacións nobiliarias e non tiña o aspecto desexado, nas Torres a súa autora intelectual construiría toda unha escenografía coa que se presentar ante os seus hóspedes. Ante, mesmo, os visitantes do futuro, como ela mesmo ten advertido: "Para el decorado de la torre en construcción, que es la que yo he de habitar, quisiera imprimirle alguna huella personal, para cuando la visiten –si la visitan– los curiosos del año 2.000..."[6]. Basta con ollar a estética exterior do edificio, coas súas tres torres ameadas e as súas dúas portadas de inspiración románica, coas que pretendía restaurar un xeito propio de concibir a arquitectura galega, afastada dos estilos contemporáneos como o modernismo. Nestes termos dirixíase por aqueles anos aos arquitectos galegos:

> El pleno conocimiento, antes artístico que científico, de nuestra riqueza arquitectónica, unido al sentimiento profundo de su belleza y el de las leyes que dictan la Naturaleza y el clima especial de nuestra región. La armonía de los monumentos y las edificaciones con el paisaje y el ambiente es una condición indispensable para evitar impresiones como las que a menudo se sufren, de disonancia horrible, ante determinadas construcciones urbanas y campestres.[7]

Este afán por reivindicar estilos do pasado fronte ás correntes imperantes, expresábao nun lamento rotundo: "rezo todos los días un padrenuestro al Cristo de mi capilla de las Torres de Meirás, para que haga el milagro de resucitar a Churriguera".[8]

Se nalgunha estancia se materializa de xeito especialmente revelador este carácter escenográfico é no enorme vestíbulo. Unha habitación de 180 m^2 na que convive unha gran vidreira cos apelidos e armas da familia con outras dúas nas que se exhiben os títulos

---

[4] Sobre o proceso de construción e as características arquitectónicas do edificio, vid. Sánchez García 2010.

[5] M. de Almagro San Martín: "Por los caminos del mundo. Torres de Meirás", *La Esfera*, 21/04/1917.

[6] Carta de Emilia Pardo Bazán a José Alguero Penedo, s/d, Arquivo da Real Academia Galega, Depósito 1 Subsección: MO Caixa 77 2 1.

[7] "Figuras literarias. La Condesa de Pardo Bazán", *La Ilustración Española y Americana*, 30/01/1920.

[8] Id.

das súas principais obras literarias baixo o lema persoal *De bello lucem*[9]. A Condesa e a escritora. A representante dunha estirpe que a sitúa nun determinado estamento social e a muller independente que acada relevancia polos seus méritos nun mundo reservado aos homes. Así retrata este *hall* o escritor Melchor de Almagro San Martín:

> Estoy en un inmenso zaguán, unido por enorme arco a una especie de patio cubierto, cuyo centro ocupa la escalera de honor.
>
> El mueblaje de aquella estancia es español, a la moda del siglo XVII, lo cual quiere decir que predominan los damascos rojos, las mesas bargueñas, los sillones fraileros, la loza de Talavera y Alcora, los retratos de familia al estilo de Carreño, Velázquez y Coello. El aire general de esta hermosa habitación es reposado y feudal.
>
> La luz entra tamizada por vidrieras cenitales y a través de cristaleras de colores, emplomadas. Se experimenta la sensación de una Catedral […].
>
> La escalera muy ancha se abre en dos brazos que conducen a la galería. Es de piedra esculpida y carácter románico. La balaustrada se inspira en motivos marinos y montañeses. Tiene un sentido alegórico, como todo el palacio, en el cual las alusiones mitológicas y literarias nadan enredadas a la piedra.[10]

Outra sala sinalada, por dimensións e por uso, sería o comedor, escenario de grandes banquetes (Torres Regueiro 2011), cun enorme aparador neogótico, cadeiras de frade e tapices flamencos. Tamén o "salón italiano" ou salón de festas, con medallóns no teito pintados por Emilia[11] e, probablemente, por Amalia, e cheminea de pedra labrada con deseños da mesma autoría, do mesmo xeito que as das salas contiguas (comedor e despacho). Especial relevancia no esquema arquitectónico do conxunto se lle concedía á capela, unha habitación singular polo seu simbolismo e polos usos aos que estaba destinada, non só litúrxicos. Alí repousarían as cinzas de José Pardo Bazán (Angulo Miró 2021), marido e pai de ambas condesas, e alí tiña previsto ser soterrada a autora de *La Tribuna*, nun sepulcro de pedra erixido a tal efecto, pero que ficaría baleiro[12]. De natureza non menos simbólica, a biblioteca era o complemento do recinto sagrado nesa proxección da dualidade estirpe-mérito, nobreza-xenio literario. Non estaba, como vimos, circunscrita a un espazo, senón que ocupaba ata catro. Ademais dos andares superior e inferior da Torre de Levante, denominadas *biblioteca baja* e *alta* no esquema biblioteconómico da escritora, as librarías percorrían as paredes do vestíbulo, arredor da escaleira, e estendíanse a un último habitáculo, *sala del archivo*, de localización e contido aínda descoñecidos[13].

O certo é que estes espazos foron escenario dunha intensa vida social, coa celebración de eventos aos que concorría a aristocracia galega, pero tamén coa visita frecuente de

---

[9] Vidreiras encargadas ao taller de Vicente Lampérez, o marido da súa amiga Blanca de los Ríos (*La Ilustración Artística*, 12/06/1911; Freire López, Thion Soriano-Mollá 2016).

[10] M. de Almagro San Martín: "Por los caminos del mundo. Torres de Meirás", *La Esfera*, 21/04/1917.

[11] Daba constancia a súa filla Blanca nunha entrevista (*La Voz de Galicia*, 30/08/1951). Na restauración levada a cabo nos últimos anos do século XX pola familia Franco, para reparar os danos do incendio de 1978, retiráronse os medallóns de maiores dimensións que, en mal estado, aínda se conservaban.

[12] "Las Torres de Meirás", *Revista oficial del Centro Gallego de Avellaneda*, 06/1932.

[13] Existen planos trazados pola propia Pardo Bazán (Fernández-Couto Tella 2005).

figuras do ámbito literario e artístico e, como non, de xornalistas, interesados en coñecer en vivo ese microcosmos persoal da escritora. Foron moitos os que deixaron testemuño escrito das súas impresións, como o escritor Luis Antón del Olmet:

> Juro que pocas veces he sentido una más honda y súbita emoción. El edificio gris, de romántica arquitectura, perfila sus torres sobre el cielo azul. En la soledad del campo, rodeado de pinos y abetos, despide, emana una sutil sensación conventual, de calma, de sosiego. Todo se aquieta, todo duerme, yace. Hay un hondo silencio tan solo interrumpido por el vuelo de un ave. En lo alto las gárgolas que diseñan endriagos y figuras diabólicas se recortan precisas y siniestras. A mi lado la condesa madre ha hecho sonar un cornetín llamando a los criados. Yo dudo si estoy en el siglo XIV, si soy un caminante perdido y si he llegado a un suave y señorial convento, donde una hidalga abadesa me acoge.[14]

Ou o propio Almagro San Martín:

> En Meirás veía yo reflejarse como en un espejo la personalidad artística de la Condesa de Pardo Bazán. Cada piedra, cada símbolo, cada detalle es una proyección espiritual de la gran escritora.
>
> […] El que estuvo en las Torres de Meirás lleva la sensación de haber pasado por una residencia centenaria [...], y, sin embargo, Meirás es moderno, reciente. La Condesa de Pardo Bazán, que supo pintar en los *Pazos de Ulloa* y en la *Quimera* los paisajes circundantes de la aldea, quiso enriquecerlos con una creación muy suya y construyó las Torres de Meirás. Son una obra más de Doña Emilia [...].[15]

As Torres de Meirás foron un espazo vivido por dona Emilia. Non durante moitos anos, pero si con intensidade. A identificación entre persoa e casa levouna a incorporar o edificio á súa obra literaria, nomeadamente en *La Quimera*, onde traza descricións detalladas e fidedignas tanto do proceso de construción como dalgúns elementos (Anido Regueiro 2017, Babío Urkidi, Pérez Lorenzo 2017: 35-39). Na voz narrativa da escritora, o interior da capela vaise debuxando con precisión:

> Empujó la puerta de la sacristía que comunicaba con la sala, y estaba semioscura, alumbrada por una lamparilla de aceite ante un crucifijo tétrico, de tamaño natural, de cabellera de mujer, también natural, enredada, como empapada de sudor; y de allí cruzó a la capilla, donde negreaba el alto retablo de talla borrominesca, en contraste con la blancura de las paredes caleadas y del granito de los arcos. Dirigióse al de la izquierda, que era un sepulcro. En la imposta del arco aparecían, toscamente cortadas en el granito, las piñas de pino bravo y las veneras, símbolo de toda la naturaleza de Galicia, las selvas y las costas; el hueco que había de ocupar el sarcófago encontrábase vacío (Pardo Bazán, 1991).

[14] L. Antón del Olmet: "Las Torres de Meirás", *El Noroeste*, 01/08/1908.

[15] M. de Almagro San Martín: "Por los caminos del mundo. Torres de Meirás", *La Esfera*, 21/04/1917.

As Torres de Meirás, integradas nese conxunto máis amplo que inclúe a vella *Granja*, son, pois, unha parte esencial do universo da autora de *Los Pazos de Ulloa*. Como lugar de vida, de traballo, de interacción social. Mais, sobre todo, como produto da súa creatividade e tamén –e non en menor medida– da da súa nai, Amalia de la Rúa, unha figura merecente de maior atención. Agora ben, este vínculo entre Pardo Bazán e Meirás non pode levar á percepción de que todo o que pechan os seus muros corresponde a esa mesma orixe. Nada máis lonxe da realidade. Cómpre preguntarse que queda de Pardo Bazán en Meirás ou, dito doutro xeito, que elementos foron introducidos con posterioridade.

Entre o que queda, destaca, obviamente, a residencia principal das Torres, pero tamén o edificio primitivo, ensombrecido polo seu sucesor, mais cunha notable relevancia histórica. Poderiamos afirmar que a *Granja* tivo maior influencia, a nivel biográfico, sobre dona Emilia, mentres que ela determinou a existencia das Torres. Ademais dos bens inmobles, tamén persiste abundante mobiliario e obxectos artísticos, cunha titularidade aínda en disputa e baixo ameaza de que poidan ser retirados pola familia Franco. Estamos a falar, por exemplo, da mesa na que traballaba a escritora, das cadeiras do seu despacho ou das librarías da súa biblioteca, mutiladas, encaladas e recolocadas nun almacén de ferramentas. Tres referencias entre preto dun cento, que conforman un conxunto integrado cos edificios.

Porén, estes elementos conviven con moitos outros que, pola súa adscrición temporal ou estética e polo seu significado, nos remiten a outro tempo. Ao período no que Meirás foi residencia oficial de verán do ditador. E non só no interior das Torres. Nos xardíns a pegada da familia Pardo Bazán dilúese en maior medida. O que podemos observar a día de hoxe é produto ou ben da intervención das administracións públicas ou ben dos sucesivos espolios de patrimonio cultural levados a cabo para satisfacer os desexos do matrimonio Franco-Polo nun tempo no que as súas demandas non se podían cuestionar: as pías bautismais de Moraime, as pedras da Torre de Bendaña, escudos heráldicos de procedencia incerta... A propia conformación da finca difire da orixinal, como consecuencia das ampliacións levadas a cabo a partir de 1938, coa toma forzosa de parcelas lindeiras.

Estamos a falar dun espazo que posúe unha historia posterior, un periplo no que sufriu cambios profundos e no que acolleu procesos e acontecementos que, por traumáticos, outorgan unha forte carga simbólica. Se a súa transmisión a Franco estivo arrodeada de coaccións, as estadías do ditador implicaron o exercicio dunha represión multiforme sobre a veciñanza da comarca. É máis, nos seus salóns celebráronse reunións do Consello de Ministros nas que se tomaron decisións que determinaron a execución de persoas por motivos políticos. A partir de 1975, aquel edificio de aspecto medieval adquiriu unha nova connotación: converteuse nunha das imaxes que mellor representaban a impunidade do franquismo xa en democracia.

Hoxe non se entende Meirás sen a presenza creadora de Emilia Pardo Bazán como tampouco se pode comprender obviando o que aconteceu con posterioridade. O seu futuro deberase planificar encaixando dous relatos que fan deste conxunto un espazo complexo e cunha gran potencialidade didáctica.

BIBLIOGRAFÍA

Angulo Miró, P. (2021): "Unha promesa cumprida. A última morada de José Pardo Bazán", en *Areal. Revista Cultural de Sada*, nº 21, Sada, A.C. Irmáns Suárez Picallo.

Anido Regueiro, R. (2017): "Emilia Pardo Bazán e o pintor Joaquín Vaamonde na novela *La Quimera*", *Areal. Revista Cultural de Sada*, nº 14, Sada, A.C. Irmáns Suárez Picallo.

Babío Urkidi, C. e M. Pérez Lorenzo (2017): *Meirás. Un pazo, un caudillo, un espolio*, Santiago de Compostela, Fundación Galiza Sempre.

Babío Urkidi, C. e M. Pérez Lorenzo (2020) [coords.]: "Dossier Meirás 2020. Unha sentenza histórica", *Areal. Revista Cultural de Sada*, nº 21, Sada, A.C. Irmáns Suárez Picallo.

Fernández-Couto Tella, M. (2005): "Biblioteca de Emilia Pardo Bazán. Procedencias", *La Tribuna. Cadernos de estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, nº 3, A Coruña, Real Academia Galega.

Freire López, A. Mª. (2001): "La primera redacción, autógrafa e inédita, de los Apuntes 'autobiográficos' de Emilia Pardo Bazán", *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, nº 26, Madrid, Fundación Universitaria Española.

Freire López, A. Mª., Thión Soriano-Mollá, D. (2016): *Cartas de buena amistad. Epistolario de Emilia Pardo Bazán a Blanca de los Ríos (1893-1919)*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert.

Pardo Bazán, E. (1991): *La Quimera*, Madrid, Cátedra.

Pérez Lorenzo, M. (2021): «'Rincón apacible de las risueñas Mariñas'. Meirás, Sada e Emilia Pardo Bazán», *Areal. Revista Cultural de Sada*, nº 22, Sada, A.C. Irmáns Suárez Picallo.

Pérez Lorenzo, M. (2021): «Meirás antes de Franco. As orixes dun espazo simbólico», en *Luzes*, nº 90.

Torres Regueiro, X. (2011): "A condesa nas súas Torres de Meirás", *Areal. Revista Cultural de Sada*, nº 2, Sada, A.C. Irmáns Suárez Picallo.

Sánchez García, J. A. (2010): "Las Torres de Meirás. Un sueño de piedra para la Quimera de Emilia Pardo Bazán", *Goya*, nº 332, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano.

Facetas de la luz en las narraciones naturalistas de Emilia Pardo Bazán

Emilia Pérez Romero
LYCEE L. DE VINCI SAINT-WITZ
emilia.perezromero@gmail.com

(recibido novembro /2021, aceptado decembro/2021)

RESUMEN: En este trabajo nos proponemos estudiar las diversas facetas de la luz en las novelas de corte más naturalista de Emilia Pardo Bazán: la representación e integración de este fenómeno en la composición de la narración, el papel que desempeña, la factura de ciertos efectos lumínicos en el plano estético y semántico, así como su transcendencia simbólica. La presencia de fuentes luminosas en las frases iniciales de algunos relatos evidencia el valor preponderante que la autora le otorga en la confección de la ficción novelesca. Razón por la cual nos parece oportuno detenernos en este elemento que, a la sazón, constituía un tema de actualidad en los diferentes ámbitos del saber y cuyos descubrimientos incidirán notoriamente en la vida cotidiana de los ciudadanos decimonónicos.

PALABRAS CLAVE: Luz, Narración, Naturalismo, Estética, Simbolismo.

ABSTRACT: In this work we aim to study the diverse facets of light in the most distinctly naturalist novels by Emilia Pardo Bazán: the representation and integration of this phenomenon in the composition of the narration, the role it plays, the construction of certain light effects in the aesthetic and semantic field, as well as its symbolic transcendence. The presence of luminous sources in the initial sentences of some tales shows the dominant value that the author awards to it in the development of the fiction in the novel. This is the reason why we consider opportune to draw our attention to this element which, at that time, constituted a current topic in the different fields of knowledge and whose findings will notoriously influence the daily life of nineteenth-century citizens.

KEYWORDS: Light, Narration, Naturalism, Aesthetics, Symbolism

Desde su incipiente carrera literaria Emilia Pardo Bazán comienza algunas de sus narraciones con referencias a la luz o a su campo léxico-semántico. Así lo atestiguan las primeras líneas de su relato *Aficiones peligrosas*: "Estamos en uno de los días del mes de enero de 1842. Infinidad de luces cubren los altares de la iglesia" (1989 [1866]: 42). Se pueden citar otros comienzos como el de *La Tribuna* que alude explícitamente a la luz solar o el de *El Cisne de Vilamorta* que integra el resplandor del crepúsculo y los primeros reflejos

de la luna[1]. Estas presencias son reveladoras de la importancia que la autora le otorga a la luz en la confección novelesca, habida cuenta del papel preponderante del íncipit. Según Jean-Jacques Lecercle, es en este espacio textual donde se encuentra todo el relato, el resto no es más que su desarrollo (Lecercle 1997: 9); para Andrea Del Lungo, dicho lugar alberga un valor estratégico esencial en la información de las coordenadas básicas de la historia con vistas a orientar al lector, pero también a seducirlo (Del Lungo 2003: 54-55).

La luz además era un fenómeno que estaba polarizando las investigaciones científicas, orientando las artes y moldeando la vida cotidiana de los ciudadanos y así lo plasmó doña Emilia en el ensayo intitulado "La ciencia amena", en el que diserta sobre las novísimas teorías de termodinámica y electromagnetismo. Por lo que aquí importa, cabe destacar su interpretación personal de dicho fenómeno, el cual, aun cuando sea bien conocedora de que se trate de "un movimiento de la materia", se le antoja como una suerte de "hada maravillosa" creadora de "toda belleza sensible y plástica", que puede contemplarse en cualquier entorno, tanto natural como artístico, al permitir discernir el volumen, la forma, la textura y el color (Pardo Bazán 1876a: 57). Asimismo, aprecia los juegos lumínicos, que califica de "rico manantial de goces para el hombre" (Pardo Bazán 1876b: 82), sobre todo, cuando se presentan acentuados por los contrastes con la sombra, la cual le parece un factor ineluctable en la percepción del universo (Pardo Bazán 1877b: 1). Entiende, por ende, la luz desde una perspectiva científica y estética, lo que marcará su aprehensión de la realidad y su creación narrativa (Latorre 1998: 36), como bien lo supo poner de relieve Leopoldo Alas al destacar el hábil manejo de la luminosidad que la autora ostentaba en sus primeras novelas (Alas [1884] 2003: 52).

En consecuencia, nos ha parecido pertinente examinar las facetas de la luz y su papel en la composición de las narraciones de su etapa más naturalista; verbigracia, *La Tribuna, El Cisne de Vilamorta, Los Pazos de Ulloa, La madre Naturaleza* y las novelas cortas *La dama joven* y *Bucólica*[2].

REPRESENTACIONES LUMÍNICAS Y CRONOLOGÍA DEL RELATO

La luz es un agente que permite la visión de nuestro entorno, pero es igualmente un fenómeno visible, perceptible por el ojo humano, y como tal Emilia Pardo Bazán lo transcribe y materializa en su obra literaria. A lo largo del entramado narrativo, se esfuerza en representar la luz con sus constancias perceptuales en relación con los ciclos temporales o con las condiciones atmosféricas. A tal efecto, crea imágenes iconográficas mediante un lenguaje explícito con el que cita las fuentes, naturales o artificiales, la iluminación que emiten, la intensidad o la cromática proyectada. En alguna ocasión, texturiza la luz con la ayuda de un léxico científico reproduciendo atmósferas vibrantes en las que pululan átomos de oro o de sol (LT: 74; LMN: 136). Otras veces puede representarla

[1] Se pueden mencionar, asimismo, los inicios de *La dama joven*, de *La Quimera*, de *Becelbú*, de *Dulce Dueño*, entre otros.

[2] En adelante citaré abreviadamente: LT, ECDV, LPDU, LMN, LDJ, B y la página entre paréntesis. Importa notar que, pese a la vinculación inherente entre la luz y el color, en el presente trabajo nos centraremos en la luz, ya que sobre el tratamiento del color nos hemos ocupado en otro lugar.

como un elemento antropomórfico que adquiere atributos humanos, cualidades afectivas o espirituales: "la dudosa luz del amanecer", "la pálida luz" (LMN: 122, 124), "la fría luz del alba" (LDJ: 31) "la tristeza del crepúsculo" (ECDV: 5). En esta línea, compone cuadros mitológico-alegóricos, de factura clásica, por ejemplo, el que integra la homérica aurora *rododáctila* al describir la mañana del nacimiento de la heredera de los Ulloa: "La aurora, que solo tenía apoyado uno de sus rosados dedos en aquel rincón del orbe, se atrevió a alargar toda la manecita, y un resplandor alegre, puro, bañó las rocas (…) y entró en el cuarto del capellán, comiéndose la luz amarilla de los cirios (LPDU: 273-274).

Es de advertir que estas representaciones luminosas no figuran como simples imágenes anecdóticas u ornamentales, sino que su vinculación con los ciclos temporales favorece su integración en el tejido narrativo a modo de seña informativa cronológica. En otros términos, las referencias lumínicas forman parte del conjunto de estrategias en las que se apoya la autora para brindar indicaciones de orden cronológico o sobre el fluir temporal del relato, dejando que la luz ritme ciertos episodios. De hecho, es así como se revela al inicio de algunas narraciones el marco temporal: en *La Tribuna*, mediante las primeras luces del amanecer, en *El Cisne de Vilamorta,* con el brillo de un crepúsculo estival, en *Los Pazos de Ulloa,* con la imagen de unos rayos solares oblicuos y en *La dama joven,* por la luz de un quinqué.

Abundan las indicaciones lumínicas como referente cronológico de algunas acciones, de este modo se insinúa que Amparo regresaba tarde a casa durante su relación con Baltasar al declarar que lo hacía "a la plateada luz de la luna de verano" (LT: 230); igualmente, se anuncia que Julián llega a los pazos siendo noche con la alusión a la oscuridad o que se acuesta temprano, "antes de encender las luces" (LPDU: 398); se da a conocer que Manolita y Perucho vuelven al caserío al anochecer con una imagen de la luna; para informar sobre el momento del inicio del viaje de Gabriel Pardo hacia Cebre se menciona "la luz del amanecer" (LMN: 122), luego se incide en el reflejo del sol para insistir en el paso del tiempo.

El discurrir temporal puede marcarse en cada narración mediante la intensidad lumínica de los astros, por lo que cada nuevo día se anuncia con apostillas que aluden a la claridad del alba o "la hora, que era aquella en que el sol, sin calentar mucho todavía, empieza a subir hacia su zenit" (LPDU: 401). El atardecer se escribe por medio del alumbrado de comercios y farolas, del crepúsculo, de la oscuridad.

Las referencias lumínicas marcan, por consiguiente, la sucesión temporal y el ritmo novelesco como determinarán la construcción de otras categorías narrativas.

ICONOGRAFÍAS LUMINOSAS: LA FICCIÓN BAJO LA LUZ

Las interconexiones esenciales entre el devenir temporal y la dimensión espacial –el conocido *cronotopo* de Mijaíl Bajtín– nos invitan a detenernos en la influencia operante de la luminosidad en el modelado de la iconografía topográfica y ambiental de estas ficciones. Una lectura atenta revela que Pardo Bazán somete sus espacios al poder de la luz para representarlos en su propia esencia y en función del plano socioeconómico, antropomórfico o ético-moral.

Justamente, la luz desempeña un papel relevante en el diseño urbanístico de Marineda y en la caracterización de cada barrio. De manera que el Barrio de Abajo, donde habita la burguesía, se distingue por su luminosidad: durante el día "el sol parecía concentrarse" haciendo brillar todo cuanto encuentra, por lo que resulta un lugar ameno y edénico, propicio al ocio, incluso al anochecer merced al alumbrado de los espacios de esparcimiento –los comercios, los cafés, el Casino–, con lo cual, la escritora plasma igualmente el nuevo *tempo* de la vida moderna. Al contrario, los barrios populares suelen encontrarse sombríos día y noche a falta del alumbrado público, como denuncian las protagonistas de *La dama joven* o de *La Tribuna*. Y cuando el sol los alcanza revela su miseria al desvelar sus casuchas, las callejuelas o los mezquinos comercios.

Los territorios del interior de Galicia son explorados bajo diferentes tonalidades y matices luminosos dependiendo de las variantes climáticas, pero también en relación con la acción y el estado emocional de los personajes. En *Los Pazos de Ulloa* se impone un paisaje sombrío y lóbrego, bajo un cielo encapotado u opaco, salpicado de manchones oscuros debido a la incidencia de la luz en la naturaleza, que Julián y Marcelina perciben hostil, agreste y siniestra. No obstante, en *La madre Naturaleza* se propone un sugestivo espacio resplandeciente bajo una luz estival, de modo que el sol logra trasmutar el lugar hosco e inhóspito, que se sentía en *Los Pazos de Ulloa*, en un atractivo y acogedor entorno, tan exótico como exuberante, que acoge los amores de Manuela y Perucho. En fin, una iluminación en armonía con los sentimientos anímicos de los protagonistas (De Hartig 1981: 42-47; Arnáiz 1985: 41-45).

Asimismo, la luz está omnipresente en la confección de los ambientes interiores, los cuales son proyección de sus habitantes, a la par que influirán en su comportamiento, conforme a los presupuestos naturalistas. En las residencias urbanas de las familias acomodadas –los Sobrado o los Lage– la iluminación es intensa gracias a sus grandes ventanales o al uso masivo de velones que, además de alumbrar, patentizan el lujo y la opulencia de estos hogares. Contrariamente, las viviendas humildes suelen hallarse apenas clareadas: ya por un candil –las de Amparo, Carmela, señora Porreta, María la Sabia–, ya en tinieblas –la de Dolores y Concha–, siendo difícilmente caldeadas por los rayos solares lo que propicia ambientes fríos y miserables. Los caserones de las aldeas se representan oscuros –los de los García, Ulloa o Rojas–, aun cuando la luz diurna entre a raudales por las ventanas para marcar su vetustez y decrepitud. Por lo demás, no faltan hogares acogedores como el de Leocadia, que viéndolo desde el exterior iluminado por la luz de un quinqué parece invitar a Segundo García.

Se recrean otros ambientes con arreglo a la luminosidad en los que se impone la influencia zolesca, verbigracia los de los talleres de la fábrica de Tabacos cuya atmósfera es asfixiante, brutal e inhumana en el de picadura de tabaco, pues apenas "se filtraba la luz" (LT: 165-166); pero agradable en la sala de pitillos al entrar la luz solar "sin tasa" por los ventanales (LT: 114). "Crudo e implacable" es el aire que se respira en el interior de la diligencia destino a Cebre al mediodía por la incidencia del sol y "la oscura refracción" de los vidrios (LMN: 122). En cambio, "las móviles listas de luz" que se filtran en el hórreo en el que Perucho esconde a Manolita para protegerla de la violencia paterna inciden en la ternura de la escena (LPDU: 388).

Las variaciones y los contrastes de iluminación contribuyen, por tanto, a crear los espacios y ambientes convirtiéndolos en un elemento articulador de la narración (Álvarez Méndez 2008: 139), en un personaje más o "metonimias de los personajes" (Thion 2012: 205), en virtud de la complicidad y fusión del entorno con estos. Precisamente, en el tratamiento de los retratos la autora aprovecha con gran rentabilidad las incidencias de la luz para acentuar aquellos rasgos en los que le interesa insistir. Para ello, suele recurrir a un foco luminoso que alumbre una parte del rostro, como en el primer boceto de Baltasar, cuya fisonomía delicada se revela bajo un candelabro, mientras que en escenas ulteriores son los rayos del sol los que potencian el dorado y palidez de sus facciones.

A veces va brindando la descripción según la intensidad lumínica, lo que da lugar a un retrato progresivo, que imprime verosimilitud al relato (Baquero Goyanes 1986: 36). Con este procedimiento presenta el perfil de Segundo García, de quien propone inicialmente una imagen global –"era joven y no mal parecido" (ECDV: 6)–, acusando la falta de iluminación, para, a continuación, bajo un foco de luz, ofrecer un retrato minucioso. Esta fórmula se encuentra asimismo en la efigie de Perucho, mostrada primero a la luz del fuego y luego a la del sol o de la luna, destacando en cada ocasión el encanto de algunos rasgos. Semejante es la de Gabriel Pardo, cuya silueta a la luz del amanecer apenas revelaba el perfil de un hombre alto y de buen porte, hasta que el sol desvela posteriormente su aspecto físico con toda suerte de detalles.

En algunos momentos, la intención de la escritora no es plasmar la fisonomía de sus criaturas sino su estado emocional. Así, la iluminación de la lámpara de gas del café de la Aurora, en *La Tribuna,* enfoca el rostro de Josefina, tras el desplante de la madre de Baltasar, para reflejar "sus ojos preñados de lágrimas de orgullo y su tez encendida" (LT: 134). Recurre a este método para mostrar el estado de euforia en el rostro de Amparo durante la recepción de los delegados de Cantabria. En *Los Pazos de Ulloa* la luz de un candelabro revela la expresión desencajada de Nucha, tras un desafortunado percance con Pedro Moscoso durante el juego del escondite.

Por otra parte, estos entes de ficción pueden aparecer enfocados en sus labores cotidianas, en la realización de sus oficios y profesiones, promoviendo el valor del trabajo, pero sin omitir la rudeza. Se trata de las composiciones que retratan al barquillero, al cigarrero, a la encajera, la costurera, a las segadoras, al farolero o a los actores. Evocan célebres pinturas de oficios y no solo respecto al contenido, sino, sobre todo, al tratamiento de la luz, que es lo que aquí atañe. De este modo, la escena en la que Carmela está confeccionando un encaje o la de las hermanas Dolores y Concha cosiendo recuerdan a *La encajera* de Vermeer, la de los segadores traen a la memoria tanto el tapiz *La era* o *El verano* de Goya como la pintura *Las cosechadoras de espigas* de Millet, el barquillero evoca *El pastelero* de Pissarro.

Bajo un foco de luz retrata a las diferentes clases sociales que conviven en sus novelas con sus manifestaciones comportamentales para dejar al descubierto sus defectos y sus vicios. De este modo, acusa la vulgar ostentación de las clases acomodadas de Marineda, su falta de cortesía, así como su hipocresía. Delata la conducta poco comedida de las clases populares en sus celebraciones y festejos. Revela la violencia del mundo rural,

de los Pazos, el comportamiento salvaje de Primitivo o de los demás aldeanos, el de los caciques, el de Pedro Moscoso hacia las mujeres. Se aprecia, por ende, una deliberada intención de recrear la vida sin sublimarla, con sus matices, luminosidades y sombras, como bien preconizaba Émile Zola –"vous peignez la vie, voyez-la avant tout telle qu'elle est et donnez-en l'exacte impression" (Zola 1881: 210)–.

EFECTOS LUMÍNICOS: ENTRE LUCES Y SOMBRAS

Doña Emilia se apoya en los efectos lumínicos para mimetizar la realidad con sus múltiples facetas, según postula en el prólogo a *El Cisne de Vilamorta* (Pardo Bazán 1885: III). Para ello explora el manejo de la luz y la dispersión de sus reflejos en un intento de reproducir el espacio visible con las diferentes texturas y matices, de capturar su lirismo y transcribir sus efectos emocionales. En definitiva, capta un entorno en el que lo prosaico se fusiona con lo poético, como se aprecia en la composición de la primera estampa que propone de Vilamorta, en la cual los rayos de la luz lunar inciden en la arquitectura y el paisaje para poner de realce el lugar, pero principalmente su ambiente y cómo lo sentía el protagonista. La combinación de trazos de raigambre romántica con otros de filiación impresionistas logra transfigurar la cotidiana realidad en una visión fantástica de la misma (ECDV: 9-10). Por lo mismo, se detiene en la reproducción de los reflejos oscilantes de la luz del sol filtrada a través de los árboles o de las parras, que enmarcan y destacan a los personajes, con una técnica cercana a la de Auguste Renoir (Clemessy 1981: 823): "Como los claros de la parra dejaban pasar grandes manchones de sol, a lo mejor se inundaba de luz el cuerpo de la chiquilla" (ECDV: 108)[3].

La luz no es un elemento estable, uniforme, capaz de mantenerse fijo durante un largo instante por lo que capturar su fugacidad seduce a doña Emilia como seducía a los artistas de su tiempo. De hecho, plasma la movilidad lumínica y su incidencia sobre las superficies en secuencias descriptivas que captan y enfatizan los juegos efímeros de la luz en la propia naturaleza, hasta materializar el mismo paisaje en distintos momentos de día o del año, recreando cuadros análogos a las series impresionistas. De este modo representa un campo de trigo: "Si a la luz del sol un trigal es cosa linda por su frescura de égloga, por los tonos pastoriles de sus espigas, amapolas, cardos y acianos, de noche gana en aromas lo que pierde en colores, y parece perfumado colchón tendido bajo un dosel de seda bordado de astros" (LMN: 118). Aprovecha igualmente el efecto cambiante de la luz para crear movimiento, lo que genera una ilusión de vida de proporción realista, particularmente apreciable en los ambientes crepusculares, ya que facilitan la concretización de la luz a la sombra y viceversa. Valgan las escenas que encuadran a Amparo y a Baltasar en sus encuentros vespertinos, que además de incidir en los protagonistas relatan su relación amorosa: "A medida que avanzaba la sombra, levantábase del mar una brisa fresca, que agitaba por instantes los picos del pañuelo de Amparo y los cabellos rubios de Baltasar, en los cuales se detenían las postreras luces del sol" (LT: 199-200). Puede citarse igualmente

[3] Escenas semejantes se encuentran en *La Tribuna* o en *La madre Naturaleza*.

la secuencia en la que Manuela y Perucho se sienten sorprendidos por una imprevista oscuridad que anega el paisaje, lo cual puede interpretarse como un signo premonitorio del drama que les sobrevendrá tras conocer su verdadera identidad: "la claridad del crepúsculo permitía registrar bien el paisaje; pero al ir entrando bajo la tenebrosa bóveda formada por el ramaje de los castaños, se encontró la pareja envuelta en la oscuridad" (LMN: 114). Pardo Bazán privilegia estos momentos crepusculares, al igual que los pintores impresionistas o su admirado Zola (Pagán López 2017: 294-304), pues es el instante en que los efectos lumínicos adquieren gran pluralidad de matices que enriquecen los paisajes y los retratos.

En el manejo pertinente de la luz la novelista presta especial atención a la justa modulación de esta con las sombras, explotando hábilmente el potencial del claroscuro; de tal manera que la proyección de este puede modificar o distorsionar el modelado inicial de paisajes y personajes alterando o completando su representación. Esta técnica se advierte en la silueta que propone de Borrén bajo el efecto de la luz de un farol, cuya figura se asemeja a la de un títere, resultando un tanto cómico. Esboza así el perfil de un ser carente de personalidad e identidad propias, una suerte de pobre diablo (Boyer 2018: 224) que ratifica el sobrenombre de Mefistófeles que le acuña la autora. Destacan, por otro lado, imágenes en las que la luz complementada o en contraste con sombras amplifica y distorsiona los rasgos físicos de los entes de ficción, que quedan deshumanizados por hiperbólicos. Es el caso de la representación de María la Sabia mientras practica la nigromancia en la cocina de los Pazos, la cual aparece desfigurada y dotada de un carácter sobrenatural, de imaginativa goyesca, que impresiona al lector por su fealdad desbordante, reflejo de su malignidad. Esta estampa resulta igualmente esperpéntica adelantándose a la técnica valleinclanesca (Latorre 1998, 2002), salvo que no son los espejos los que distorsionan la realidad o exageran la deformidad sino los efectos de una luz procedente tanto de las velas como del fuego del hogar. La acentuada movilidad de este tipo de iluminación produce sombras oscilantes, dinámicas, que pueden ser aprovechadas para crear un ambiente luctuoso, que en esta secuencia parece presagiar el trágico desenlace de los protagonistas. La escena siguiente en la que el sacerdote acude apresurado con un velón en la mano a la alcoba de Nucha tras haber oído sus gritos está marcada por las proyecciones de sombras vacilantes de las llamas en movimiento en las paredes de los pasillos que intensifican la sensación de incertidumbre. Lo mismo podría aducirse de las sombras que generan la ropa, figurándosele a Marcelina "hombres ahorcados o difuntos que salen del ataúd", "personas sin cabeza" (LPDU: 302). Nuevamente, afluyen las reminiscencias goyescas, particularmente del *Capricho 43* al incidir en que la fantasía privada de la razón produce monstruos. En conjunto, se advierte que en estas escenas los efectos lumínicos sobrepasan lo verosímil para integrar rasgos propios de la novela gótica (Colahan y Rodríguez 1986: 398-404).

Doña Emilia elabora además secuencias con fuertes claroscuros próximas del tenebrismo con el fin de resaltar alguna acción. Recuérdese la circunstancia en la que Julián conoce a Perucho, al que confunde con un perro en la sombría cocina de los pazos hasta que la luz proyectada por el fuego lo ilumina. Compone con esta técnica la escena

en la que el párroco descubre horrorizado a Sabela tendida en el suelo tras ser golpeada por Pedro Moscoso. Merced a este recurso crea una composición imbuida de horror y dramatismo, que se hace aún más ostensible al saber que Perucho y Primitivo presenciaban el infortunado suceso mientras aguardaban en la oscuridad.

Los juegos lumínicos son por lo tanto aprovechados para componer escenas emotivas, dinámicas, cómicas o dramáticas, entroncando con el romanticismo y el impresionismo. Ahora bien, la luz en la obra pardobazaniana transciende el plano estético de la realidad visible para adquirir valores simbólicos.

TRANSCENDENCIA SIMBÓLICA: DE LA DIMENSIÓN ESPIRITUAL A LA COMPORTAMENTAL

La luz y la sombra en estas obras participan de un significado simbólico con funciones semiológicas infinitas al captar emociones, crear ambientes, reflejar momentos privilegiados o revelar acciones y conciencias. En este sentido, puede entenderse la luz como atributo de vida, fuente de gozo, signo de esperanza, de salvación, de fe, de conocimiento. Una suma de significados con connotaciones religiosas e intelectuales positivas, rastreables en la tradición occidental y judeocristiana, aunque también pueden sondearse en las culturas orientales (Chevalier 1986: 663-667).

En tanto que guía vital se manifiesta a través de Amparo quien huye de la oscuridad de su entorno en busca de una luz reveladora del optimismo de otros ecosistemas. Esa búsqueda que encarna la joven en su perpetuo callejear podría extrapolarse a Gabriel, quien en sus indagaciones es identificado con Diógenes paseando con la antorcha encendida a la luz del día (López 1999: 175). Puede interpretarse así su viaje a los Pazos bajo la intensa luz estival para conocer a su sobrina y protegerla de la vida que llevaba al margen de las normas socioculturales propias de su condición. En los marcos naturales es señal y fuente de vigor de ahí que Manolita destile vitalidad o la vaca enferma de María la Sabia parezca revivir bajo la influencia del calor solar. Pero es sobre todo el término "alumbramiento" empleado para referirse a los partos de Amparo o Nucha el que encierra con mayor intensidad el concepto de vida.

La luz es símbolo también de vida espiritual, de fe, como evoca Julián, retenida en las múltiples imágenes de cirios encendidos en los altares y en la luminosidad que atraviesa las vidrieras de los templos. Una referencia inequívoca a este respecto es la fiesta de la Candelaria, especialmente celebrada por las cigarreras de *La Tribuna*, quienes alumbran velas por el alma de los niños muertos, en particular por los hijos de las operarias (LT: 197-198). Una versión opuesta, por supersticiosa, es la de la Santa Compaña, el paseo de las ánimas y su procesión de luces, mencionada en *La madre Naturaleza* (LMN: 343).

Connotaciones religiosas y divinas, en manifiesta conexión con las creencias de la autora, contiene la representación visual de la luz en haces verticales descendiendo a la tierra. Cuanto más próximos de la bóveda celeste se ubiquen, más concentrados aparecen por lo que la luminosidad es mayor, identificando dicho espacio con el paraíso. Por lo mismo, a medida que entra en contacto con la tierra la luz se va difuminando, siendo

incapaz de penetrar en áreas angostas o invadidas por una tupida vegetación, y por lo tanto ajenas a las normas divinas, lo que explicaría el comportamiento de algunos personajes determinados por las leyes naturales. Esta visión sagrada de la luz justificaría la propensión de los personajes a alzar su mirada al firmamento, dibujando una marcada línea vertical, en busca de una repuesta celestial a sus inquietudes. No obstante, es en la fábrica de Tabacos donde dicha verticalidad se encuentra perfectamente diseñada, en la medida en que cada sala es descrita en relación con la luz que recibe estableciéndose un correlato entre cada taller y cada uno de los cantos de la *Divina Comedia* de Dante: la sala de cigarros se corresponde con el Purgatorio, la de cigarrillos con el Paraíso y la de tabaco picado con el Infierno.

No falta tampoco el símbolo tradicional de la luz como conocimiento, transcrito mediante la imagen de "un rayo de luz" o "idea luminosa". Así se califica el plan de Perucho cuando al no percibir el dinero por su labor como monaguillo, busca otro medio de recuperarlo; de igual modo lo siente Joaquín Rojas cuando decide no casarse con Maripepa. Incluso, puede interpretarse en el sentido dieciochesco del término, identificándolo con la razón, de ahí que Gabriel aluda al oscurecimiento de la razón de Manolita para justificar sus accesos nerviosos tras conocer su filiación con Perucho.

La luz puede significar el esplendor social, la opulencia, la modernidad, la diversión de las clases acomodadas; y por lo mismo, la sombra simboliza la pobreza, la miseria de las clases desfavorecidas (Santillana 2009), la barbarie del campo, así como la decadencia material y moral de la vieja nobleza rural.

La oscuridad pone de relieve igualmente una realidad invisible: la de la imaginación, la de los sueños, ya que al perder la realidad su apariencia sensible, su forma y color, da pie a toda suerte de fantasías, pesadillas, visiones o ilusiones como puede apreciarse en las secuencias que refieren los delirios de Julián, de Nucha, de Gabriel Pardo, los recuerdos de Dolores. En *Los Pazos de Ulloa* la sombra se adentra en el alma de los personajes urbanos ante la violencia y amenaza de una naturaleza que no entienden. Al joven sacerdote "le parecía difícil de comprender, y casi le infundía temor por la vital impetuosidad" (LPDU: 121). La ausencia de luz puede significar el momento propicio para la confesión, según apostilla el narrador al introducir la escena en la que Julián osa reprobar a Pedro Moscoso su comportamiento violento. Por último, la alternancia de luces y sombras durante la fiesta de Vilamorta mientras Segundo y Nieves se dejan llevar por el juego de seducción puede ser símbolo de los sentimientos contradictorios de los protagonistas (Fraai 2005: 92).

Doña Emilia propone una visión simbólica de la luz bastante tradicional, de fácil acceso al lector decimonónico, pero también al de nuestros días, sin dejar lugar a equívocos ni traicionar sus propias creencias religiosas e intelectuales.

En conclusión, la luz es un recurso omnipresente en la narrativa naturalista de Emilia Pardo Bazán que desempeña un papel protagónico en la composición de la realidad, en la medida en que resulta una herramienta eficaz que permite ordenarla, a la par que un medio ineluctable en su recreación plástica y simbólica. Como hemos podido observar la luz, sola o en compañía de las sombras, es esencial en el diseño de los espacios o

de los ambientes, en la construcción de una escenografía y de unos entes de ficción capaces de plasmar con verosimilitud las circunstancias socioeconómicas y culturales del momento. A la vez, conserva un componente estético que no solo trasluce el acervo cultural y la conciencia artística de la escritora, sino que sirve para potenciar el mensaje, convirtiéndose, de este modo, en un elemento cardinal que permite crear unidad. La luz participa, por consiguiente, en el proceso comunicativo integrándose en el mensaje narrativo con múltiples valores latentes para cumplir una función compositiva, semántica y simbólica esencial.

BIBLIOGRAFÍA

Alas, Leopoldo [1884] (2003): "La Tribuna, novela original de doña Emilia Pardo Bazán", *Clarín, crítico de Emilia Pardo Bazán*, Ermitas Penas (ed.), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.

Álvarez Méndez, Natalia (2007): "La dimensión espacial narrativa: *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán", *La Tribuna: Cadernos de Estudio da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán,* A Coruña, RAG/Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, n° 5, pp. 121-147.

Arnaiz Amigo, Palmira (1985): "El paisaje gallego en *Los Pazos de Ulloa* y *La madre Naturaleza*", Boletín AEPE, n° 32-33, pp. 41-45.

Baquero Goyanes, Mariano (1986): *La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán*, Murcia, Publicaciones de la Universidad.

Boyer, Christian (2018): *Emilia Pardo Bazán*. *La Tribuna*, Clef Concours, París, Atlande.

Chevalier, Jean (1986): *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Editorial Herder, pp. 663-667.

Clemessy, Nelly (1981): *Emilia Pardo Bazán como novelista (De la teoría a la práctica)*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

Colahan, Clark y Rodríguez, Alfred (1986): "Lo 'gótico' como fórmula creativa de *Los pazos de Ulloa*", *Modern Philology*, vol. 83, n° 4, pp. 398-404.

Del Lungo, Andrea (2003): *L'incipit romanesque*, París, Seuil.

De Hartig, Ana Naudin (1981): "Una nueva visión del colorido de 'Los Pazos de Ulloa' de Emilia Pardo Bazán", *Romance Notes*, vol. 22, n° 1, pp. 42-47.

Ezama Gil, Mª de los Ángeles (2007): "La fusión de las artes en *Dulce Dueño* de Emilia Pardo Bazán", *La Tribuna: Cadernos de Estudio da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán,* A Coruña, RAG/Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, n° 5, pp. 171-206.

Fraai, Jenny (2005): "El papel del género en *El Cisne de Vilamorta* de Emilia Pardo Bazán", *España contemporánea: Revista de literatura y cultura*, T. 18, n° 1, pp. 85-96.

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

González Herrán, José Manuel (2009): "Fisonomía de Marineda en un olvidado artículo de Emilia Pardo Bazán (1878)", *La Tribuna: Cadernos de Estudio da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán,* A Coruña, RAG/Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, n° 7, pp. 139-168.

Latorre, Yolanda (1998): "Artes y artistas en la obra de Pardo Bazán: cuentos y últimas novelas", *Filología y Lingüística*, vol. 24, n° 1, pp. 33-45.

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

Lecercle, Jean-Jacques (1997): "Combien coûte le premier pas ? Une théorie annonciative de l'incipit", *L'incipit*, Poitiers, Publications de la Licorne, Hors-série, Colloque III-UFR Langues Littératures, pp.7-17.

López, Ignacio (1999): "Introducción a *La madre Naturaleza*", Madrid, Cátedra, pp. 11-69.

Pagán López, Antonia (2017): "La Poétique de la lumière dans l'espace zolien", *Metáforas de la luz*, Mª Loreto Catón, Esther González, Covadonga Grijalba, Yolanda B. Jover (eds.), Almería, AFUE/EDUAL, Universidad de Almería, pp. 294-304.

Pardo Bazán, Emilia (24/11/1876a): "La ciencia amena. La Luz. V", *La Revista Compostelana*, p. 57.

Pardo Bazán, Emilia (16/12/1876b): "La ciencia amena. La Luz VII", *La Revista Compostelana*, pp. 81-83.

Pardo Bazán, Emilia (15/1/1877a): "El norte y la balada", *El Heraldo Gallego,* pp. 1-2.

Pardo Bazán, Emilia (5/12/1877b): "Pastor Díaz III", *El Heraldo Gallego*, p. 1.

Pardo Bazán, Emilia [1866] (1989): *Aficiones peligrosas*, Madrid, Palas Atenea.

Pardo Bazán, Emilia [1883] (1997): *La Tribuna*, Madrid, Cátedra.

Pardo Bazán, Emilia (1885): *El Cisne de Vilamorta*, Madrid, Fernando Fe Libr.

Pardo Bazán, Emilia (1885): *La dama joven*, Madrid, Daniel Cortezo y Ca.

Pardo Bazán, Emilia [1886] (2007): *Los Pazos de Ulloa*, Madrid, Cátedra.

Pardo Bazán, Emilia [1887] (1999): *La madre Naturaleza*, Madrid, Cátedra.

Patiño Eirín, Cristina (1993): "La couleur en tant que symbole impressionniste dans l'écriture d'Emile Zola", *Estudios de lengua y literatura francesas*, n° 7, pp. 101-122.

Pérez Romero, Emilia (2020): "*La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán (1883)", *La composition au CAPES 2021 d'Espagnol*, París, Armand Colin, pp. 280-374.

Pérez Romero, Emilia (2021): "Emilia Pardo Bazán, escritora del color", *Ínsula*, n° 893, pp. 23-26.

Santillana, Daniel (2009): "La luz como símbolo en La Tribuna de Emilia Pardo Bazán", *Mujeres en la literatura. Escritoras. Destiempos*, marzo-abril, n° 19, pp. 122-142.

Sotelo Vázquez, Marisa (2010): *La cigarrera revolucionaria. 'La Tribuna' de Emilia Pardo Bazán*, Universidad de Minnesota, Ediciones Orto.

Thion Soriano-Mollá, Dolores (2012): "Realismo y espacio urbano: notas sobre *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán", *Anales de Literatura Española*, n° 24, pp. 195-213.

Thion Soriano-Mollá, Dolores (2018): "*La Tribuna*, à la croisée des esthétiques", *Les Langues Néo-Latines*, n° 387, pp. 17-32.

Thion Soriano-Mollá, Dolores (2020): "En el taller naturalista de Emilia Pardo Bazán: ¿cómo hacer ver al lector?", *En el escritorio de Emilia Pardo Bazan. «La Tribuna»*, José Manuel González Herrán, Javier López Quintáns y Dolores Thion Soriano-Mollá (eds.), Binges, Éditions Orbis Tertius, pp. 11-28.

Zola, Émile (1881): *Les Romanciers naturalistes*, Paris, G. Charpentier éditeur.

La vuelta al cuento en cuarenta mundos. Metaliteratura y referencias literarias en la narrativa breve de Emilia Pardo Bazán

Montserrat Ribao Pereira
UNIVERSIDADE DE VIGO
ribao@uvigo.es

(recibido novembro /2021, aceptado decembro/2021)

RESUMEN: El rico diálogo intertextual que se establece en los cuentos de Pardo Bazán con autores y obras de diferentes literaturas invita a lectores y lectoras a adentrarse, de forma atractiva, en los clásicos literarios. En este trabajo analizo la presencia de una serie de obras y autores, mencionados, aludidos o citados en los relatos de doña Emilia, a través de los que el alumnado extranjero de nuestras aulas puede entrar en contacto con textos significativos de su propia literatura primero, y de la literatura española después.

PALABRAS CLAVE: Pardo Bazán, cuentos, referencialidad, historia de la literatura, alumnado extranjero.

ABSTRACT: The intertextual dialogue established in Pardo Bazán's stories with authors and works from different literatures helps readers to get to know the literary classics. In this paper I study the presence of a series of works and authors, mentioned, alluded to or quoted in the stories of Doña Emilia, through which foreign students in our classrooms can come into contact with significant texts from their own literature first, and from Spanish literature later.

KEYWORDS: Pardo Bazán, short stories, referentiality, history of literature, foreign students.

EN EL AULA CON EMILIA PARDO BAZÁN

En 1916 el Ministerio de Instrucción Pública nombra a doña Emilia Catedrática de Literatura Contemporánea de Lenguas Neolatinas. Como Darío Villanueva señaló en 2001, en el contexto de una conmemoración similar a la actual (hoy el centenario de su muerte; entonces los 150 de su nacimiento), este hecho supuso una doble novedad: por una parte, el acceso de una mujer a la docencia universitaria en España y, por otra, en paralelo, la creación de la primera cátedra comparatista, en la Universidad Central (Villanueva 2003: 66).

El comparatismo pardobazaniano, que se explica y se ejerce tanto en sus ensayos como en las obras de creación, deja, en estas últimas, huella indeleble de sus lecturas, de su personal biblioteca y canon, leído, asimilado y devuelto al papel al servicio de una ficción nueva, integrada perfectamente en su microcosmos literario.

Este viaje de ida y vuelta entre diferentes literaturas, desde la biblia hasta su propio tiempo, del oriente al occidente trasatlántico, pasando por las manifestaciones de las lenguas peninsulares, constituye una de las señas de identidad de la escritora, tal y como los especialistas en la materia han puesto de relieve (González Herrán 2003). Pero, además, este diálogo intertextual puede ser útil en la docencia en literatura española, singularmente en la que se dirige al alumnado extranjero, a la hora de introducirle en el ámbito de los clásicos. Mi intención en este trabajo es abordar las referencias literarias explícitas en una serie de cuentos, que me han servido para iniciar a mis estudiantes, procedentes de diferentes programas de intercambio internacional, en el conocimiento de los clásicos. Aun cuando la presencia de la literatura en la literatura pardobazaniana ha sido objeto (como tendré ocasión de mencionar) de importantes estudios, en las páginas que siguen apunto mi propia pesquisa sobre una selección de referencias que, convenientemente organizadas y secuenciadas, pueden convertirse en una guía de lecturas para noveles estudiantes de literatura. Para casi todos ellos, en lo que a mi experiencia se refiere, doña Emilia es una perfecta desconocida. La indiferencia con que reciben las primeras nociones sobre su contexto histórico, estético y cultural se transforma en asombro a medida que descubren su arrolladora personalidad, la extraordinaria vigencia de sus textos y la modernidad de sus propuestas. El interés que suscita la escritora mueve la curiosidad por los cuentos que se les proponen como lecturas. Y ahí, en los cuentos, les aguardan, de modo en absoluto inocente, los nombres y personajes de sus propias literaturas (Tasso, Goethe, Shakespeare, Poe…), preparados para romper fronteras y tender lazos hacia los hitos más relevantes de la nuestra.

MIRADAS A LA LITERATURA INTERNACIONAL DESDE LOS CUENTOS.

López Quintáns (2015) ha explicado el reconocimiento de las letras italianas en Pardo Bazán, de la que da abundantes muestras de devoción. Una de ellas (solo una de ellas) es Tasso, constante en su legado desde los ensayos de *La Ciencia Cristiana* (1879)[1] hasta la iconografía pétrea de su universo literario en el balcón de las Musas de las Torres de Meirás (Sánchez García 2021: 150).

En los cuentos destaca su presencia como protagonista de "La noche buena en el cielo". El italiano es colocado en el mismo plano que Cervantes, e incluso se confunde con él. El narrador vislumbra en el cielo navideño un personaje muy parecido a don Miguel

[1] "Los poetas épicos cristianos. Tasso" se publica en nueve entregas de *La Ciencia Cristiana*, 9, 1879 (pp. 5-14, 97-108, 239-250, 289-304, 399-409, 533-548), 10, 1879 (pp. 97-112) y 11, 1879 (pp. 5-20, 97-111) Posteriormente en libro (*Los poetas épicos cristianos*, Madrid, Administración, 1891) y en *Teatro Crítico Universal* (III-27, 28 y 29, 1893).

en el "avellanado rostro" (VIII:24)[2], pero que resulta ser el Cisne sorrentino, coronado del laurel solemne que el papa le concede póstumamente (1545). La evocación conjunta de ambos escritores contribuye a crear el ambiente de irrealidad en que se sumerge el relato. El discurso de Tasso, por su parte, salpimentado de alusiones literarias, musicales y artísticas, convierte ese cielo de los justos que comparte con otros creadores en un paraíso de armonía y belleza en el que el tiempo se suspende. En este contexto, el Divino menciona, además, la leyenda medieval del monje que, ensimismado con el canto de un pajarillo, vuelve en sí trescientos años después (VIII: 26). Tasso brinda así un pretexto motivado para abordar algunos fragmentos célebres que reescriben, en el ámbito hispano, el apólogo medieval del monje adormecido, entre otros la Cantiga 103 de Alfonso X el Sabio, que recoge la leyenda de San Ero de Armenteira.

Goethe asoma en "Remordimiento" para contribuir a la descripción del personaje principal, el vizconde de Tresmes. La narradora evoca al escritor en el tiempo de su viaje a Italia (1786-1787) para equiparar, a las suyas, las facciones del protagonista del cuento (VIII: 73). La descripción del autor alemán que leemos en él remite al cuadro de Johann H. W. Tischbein, *Goethe en la campiña romana* (Museo de Franncfort), también de 1787. Fue donado por un particular cien años después, en 1887, al Instituto Städel de Franncfort, donde quizá pudo verlo doña Emilia en su paso por la ciudad, con Galdós, en 1889 (Acosta 2021: 288). Su impresión reciente la llevaría, quizá, a reproducirlo en "Remordimiento", publicado en *Nuevo Teatro Crítico* en 1893 y, de forma paralela, en "Los amores de Goethe", manuscrito pardobazaniano que Quesada Novas data entre 1891 y 1893 (Quesada Novás 2011: 429). De hecho, en las cinco primeras de las 25 cuartillas que se conservan de este proyecto, puede leerse la descripción de un joven Goethe muy próxima a la del cuento.

Tampoco Shakespeare es ajeno al diálogo referencial que los relatos entablan con otras literaturas, especialmente a través de *Hamlet*. El príncipe de Dinamarca aporta su valor connotativo a la descripción de diferentes personajes en distintas narraciones. En "Cuento inmoral", por ejemplo, apuntala el dibujo del tormento que sufre Desiderio, que se arrepiente de no haber aprovechado la oportunidad de ser invisible para delinquir. Como señala irónicamente la voz que narra, "Hamleto de la codicia, como el otro fue de la venganza, asesinábale la indecisión" (VIII: 332).

Hamlet y don Quijote, "los dos ilustres dementes de la literatura", al decir del narrador de "El esqueleto" (XI: 121), aparecen repetidamente asociados. Pero también Hamlet y Espronceda, a los que se presenta, juntos, como modelos alternativos de conducta para el suicida Federico Molina, en "Eximente" (X: 108). El autor español encarna la concepción de la muerte como descanso, frente al inglés, que prefiere sufrir los males del mundo antes que arriesgarse a un viaje sin retorno. A juicio del narrador, el desdichado Federico no ha tenido la fortuna de ser atormentado por una sombra que le haga reflexionar sobre la posibilidad de un más allá incierto, como sí le sucede al príncipe. Por el

[2] Tomo las citas de los volúmenes VIII a XII de la edición de las *Obras Completas* de Emilia Pardo Bazán, edición y prólogo de Darío Villanueva y José Manuel González Herrán (Madrid, Ediciones de la Fundación José Antonio de Castro, 2004-2011). En adelante referencio el volumen y la página correspondientes a esta edición.

contrario, el desarrollo del cuento demostrará que es la certeza de ser vigilado por una presencia inexplicable la que conduce a Federico a la desesperación y a la muerte[3]. La cita entrecomillada, "acaso soñar…" del célebre monólogo shakespeariano, resume la diferencia entre Molina y Hamlet, que radica, esencialmente, en la capacidad de dudar, en la desconfianza de lo desconocido de la que el primero carece.

La tragedia de Shakespeare se pone también al servicio de la caracterización femenina en "Aire" (X: 295), en concreto para dar nombre a la dolencia de Cecilia Bohorques, aquejada, como Ofelia, de "locuras de aire": "Aquel gran médico alienista que se llamó –o no se llamó– Guillermo Shakespeare, conocía maravillosamente el diagnóstico y el pronóstico…" (X: 295). Una vez más, la evocación literaria contribuye al dibujo del personaje y aporta claves (las avanza dramáticamente, en este caso), para interpretar los hechos narrados.

De modo similar, la belleza de Ofelia describe la de Puri, la Casta, y el delirio de amor del danés al novio de la muchacha en "No lo invento". Sin embargo, el auténtico protagonista de este relato es el siniestro tío Carmelo, sepulturero que evoca, en quien haya leído a Shakespeare –dice el narrador– al de *Hamlet*, "con su risa de cementerio y sus chanzas de ultratumba" (XI: 45).

Las referencias a Poe se inscriben en esta misma isotopía. El norteamericano es invocado expresamente al hilo de la palidez cadavérica de la exangüe en el cuento homónimo (IX: 563). De él bebe el narrador para encontrar las palabras y las "frases que pertenecen al lenguaje poético" (*ibid.*) que dan cuenta de la terrorífica tortura de la protagonista en Filipinas a manos de un cacique tagalo.

En cuanto a la literatura rusa, Patiño Eirín (2008: 127) ha señalado ya su influencia intertextual en cuentos como "El té de las convalecientes", "El talismán", "La turquesa", "Las dos vengadoras" o "El alba del Viernes Santo". En este último, en concreto, una cita literal tomada de Tostoi ("No son nuestros defectos, sino nuestras cualidades, las que nos pierden", XI: 143) sintetiza el sentido del relato y anticipa su desgraciado desenlace[4].

El riquísimo cosmos literario de la autora permite, incluso, guiños a la cultura oriental. Uno de los cuentos más interesantes en este sentido es "El templo" (IX: 541) que toma como punto de partida un episodio real: el ascenso al trono, como emperatriz, de Vu, concubina del emperador Tai-Sung, primero, y de su hijo Kao-Sung después. A partir de ahí, el relato discurre por derroteros nacidos de la imaginación de la autora, a la que quizá fascinó el hecho de que la historia china no coloque a Wu en la lista de soberanos, por considerarla una usurpadora. La fuente histórica que el narrador dice seguir es el padre Amior, al que cita explícitamente al final del cuento, y cuya obra principal se recoge en el

[3] Aun cuando no aparezcan en *Eximente* menciones explícitas al respecto, cabe destacar la conexión de este cuento con *Le Horla*, de Maupassant, que ha sido estudiada por Paredes Núñez: "Y en ambos es idéntico el motivo: el terror inexplicable que lleva a la alucinación y la muerte. El protagonista de doña Emilia sufre la misma excitación nerviosa que el de *Le Horla*. Los dos sienten el mismo miedo a la soledad de la noche y al insomnio, y ambos son conscientes de que no se encuentran solos, que una presencia extraña e invisible tortura su existir. Los dos intentan escapar de este tormento, pero finalmente, convencidos de la inutilidad de su intento, terminan quitándose la vida" (Paredes Núñez 1983-1984: 118).

[4] La cita procede del primer capítulo de *El príncipe Nekliudoff* (traducción de A. Riesem, Barcelona, Sopena, 1901?), concretamente de la carta que la condesa Beloretskaïa envía a su sobrino Dimitri, avisándole de la imprudencia que supone abandonar sus estudios universitarios para dedicarse a la vida rústica que el joven parece anhelar.

tomo XV de *Mémoires concernant l'Histoire, les sciences, les arts, les moeurs, les usages etc des chinois* (Paris, Nyon, 1791)[5].

Y UN PASEO POR LA LITERATURA HISPÁNICA

Las líneas que dibujan Allan Poe, Tolstoi y el oriente, por un lado, Tasso, Goethe y Shakespeare, por otro, crean una red de referencias, desde la Edad Media al XIX, que van a facilitan al alumnado extranjero el anclaje en ella de los autores y obras más destacados de nuestras letras, precisamente los que privilegia Pardo Bazán como protagonistas presentes o evocados de sus cuentos.

La fina ironía de la narradora es una atractiva vía de acceso a los clásicos de nuestra literatura. Un fragmento del cuento "Piña", por ejemplo, remite a algunas afirmaciones, fuera de contexto, de Luis Vives y Fray Luis de León (con *La perfecta casada* al fondo) a propósito de la superioridad del hombre sobre la mujer, aunque, en realidad, ambos autores subrayan su desprecio por quien abusa y maltrata (VIII: 115). Tanto la temática como la técnica del relato funcionan, pues, como interesantes modalidades de *captatio*.

En otros casos los clásicos del Siglo de Oro son el punto de partida para abordar la literatura satírica de la época y el sustrato popular que se incorpora a la creación culta de los escritores canónicos. Así, en "El milagro del hermanuco", la narradora acude a Quevedo para describir a doña Mariquita, una de las beatas de las Recoletas de Marineda. Su apariencia general, próxima a la de una bruja, se describe a partir del romance quevediano "Pintura de la mujer de un abogado, abogada ella del demonio", al que la narradora alude explícitamente: "Era el rostro de doña Mariquita de aquellos que […] pueden servir a San Antonio de tentación y cochino (VIII: 154)"[6]. El rasgo físico fundamental de la beata es un único diente, "largo y temblón", que asoma en mitad de la chupada boca, similar (aunque menos sañudo) al de la mujer del citado romance[7].

No son infrecuentes las citas de versos, a menudo de poemas muy conocidos de la literatura española, que sirven de pretexto para abordar en aula el poema de origen. Este es el caso del soneto 82 de Góngora, "La dulce boca que a gustar convida", señalado en el verso "como ente flor y flor sierpe escondida…" de "En Babilonia" (X: 215).

También el romancero deja su impronta en los *Cuentos de la tierra*. Los versos de uno de los romances del rey don Sancho en la toma de Zamora, nuevamente reunidos por Agustín Durán en su *Romancero de romances caballerescos e históricos* de 1832 (Madrid, Aguado: 82) y en el *Romancero general* de 1849 (Madrid, Rivadeneyra: 504), forman parte del discurso irónico del narrador de "Sin querer". Este relata el enfrentamiento "homérico"

---

[5] Sin embargo, aunque no lo menciona, el cuento contiene citas literales de *China. Descripción histórica, geográfica y literaria*, de M. G. Pauthier, traducida al español en 1845: "La historia china no coloca a la empreatriz Wu-Heu en la lista de los soberanos que han gobernado China porque era considerada como usurpadora" (Pauthier 1845: 284).

[6] En concreto a los cuatro primeros versos del poema: "Viejecita, arredro vayas, / donde sirva, por lo lindo, / a San Antón esa cara / de tentación y cochino" (F. de Quevedo, *Poesía original completa* [1981], ed. de J. M. Blecua, Barcelona, Planeta).

[7] "Cuantos a boca de noche / aguardan a sus enemigos, / a la orilla de tus labios / aciertan hora y camino. / El diente, que viene a ser / el trono de ovas vestido, / y los raigones tras él, / diciendo "Aquí fue colmillo" (Quevedo 1981).

de Juaniño de Rozas y Culás de Bonsende, que lejos de saldarse con la intervención del Cid (como ocurre en el romance), se resuelve al grito de "Yo soy hombre para dos… / Esta noche ha de haber leña" o "cualquier otro de los retos que atesora la musa popular" (X: 542).

Incluso podemos leer una estancia pastoril en octava rima que don Diego Sarmiento de la Cerda redacta, en "Medio ambiente" (XI: 193-194) a imitación de Francisco de Figueroa (1535-1588), el Divino, amigo de Cervantes, soldado en Italia y diplomático en Francia y Alemania, cuyas poesías se editan modernamente en 1785 (Madrid, Imprenta Real). En efecto, en los versos del cuento asoman Fili y Damón, la amada y el amigo, respectivamente, del Píndaro español que sin duda doña Emilia conoce. Pero esta de Sarmiento es una composición de tema y ritmo clásico, cuya despreocupada visión del mundo cortesano subraya, por contraste, la crueldad del auto de fe que se está celebrando en el Madrid de Carlos II, el miedo a la Inquisición y el afán por complacer al Santo Oficio para evitar sospechas y persecución.

Bien diferente es, por contraste con todo ello, el tono y el sentido del fragmento elegíaco de Ventura Ruiz Aguilera, procedente del poema "El dolor de los dolores", que el narrador cita en recuerdo de "Pilarito", la muchacha muerta prematuramente en el cuento homónimo (XII: 336).

Tampoco faltan versos de otras literaturas, como los de la despedida de Berenice y Tito en la tragedia de Racine, que Robespierre lee con dulce acento en "Idilio" (X: 477). Y, por supuesto, cualquier pretexto es bueno para introducir en el discurso a Feijoo y a Sarmiento. En "El rosario de Coral" (XI: 305) la mención de ambos subraya la personalidad del padre visitador que llega al convento a esclarecer un supuesto milagro y, al tiempo, la del padre Mauro, el confesor, que, tras narrar los hechos, ciertamente ilógicos, afirma: "De casos como estos, no pienso nada. […] He contado lo que he visto" (XI: 306).

En otros relatos, determinadas referencias históricas, que pasan como argumento literario a reescrituras de diferente naturaleza, pueden dar pie a abordar el complejo entramado de los orígenes y difusión del legendario literario. Este es el caso de María Coronel, la sevillana que desfigura su rostro para huir de la insistencia amorosa de Pedro I, cuya vida –y leyenda– se incorpora rápidamente a la literatura española. "Madre", de *Cuentos nuevos,* es una particular reescritura de este personaje, acosado en Pardo Bazán por los celos de su propia hija. La bella condesa de Serená renuncia a su hermosura en aras del bien de la familia. Solo la intervención final del narrador y su acompañante permite sospechar que el sacrificio, si no voluntario, ha sido al menos consentido. Tras explicar las circunstancias que habían rodeado el incendio en la habitación de la señora, concluyen: "–¿Qué opina usted de las quemaduras de la condesa? –preguntó al llegar aquí el narrador. –Que esta María Coronel vale más que la otra" (VIII: 165).

También Macías hace acto de presencia en los cuentos como el personaje de Larra que padece y muere por Elvira, equiparada, a su vez, con la abuela de Lucio en "El legajo", "enferma de añoranzas de la felicidad perdida y del horrible destino del ser querido, hasta más allá de la tumba…" (X: 590).

Por otra parte, Macías forma parte del trío que completan Romeo y Marsilla. Juntos son el símbolo del amante desgraciado, del enamorado vehemente e incluso loco, desventurado y abocado a la desgracia, como Agustín Oriol en "Sí, señor" (XI 432), a quien el narrador emparenta con ellos.

También la prehistoria de Argimiro Rosa, el escritor de novelas por entregas de "Linda" resulta una síntesis muy ajustada del panorama de la literatura popular en el medio siglo, a medio camino entre el "pseudo romanticismo ojeroso y espeluznante y un pseudo realismo de presidio y taberna" (VIII: 221). Los títulos nacidos de la pluma de este Argimiro Rosa pardobazaniano se ajustan con precisión al esquema de los que sirven de reclamo para la venta de las novelas "a peseta" de los autores que el cuento menciona: Fernández y González, Ortega y Frías, Ayguals de Izco y Pérez Escrich.

Pero si hablamos de lección literaria, sin duda he de referirme a dos cuentos construidos al trasluz del Quijote (Patiño Eirín 2001 y 2005). El primero es "Desencanto" (XI: 199-203), publicado en 1903 en *Blanco y Negro*. El narrador (Silvio, un pintor especializado en retratos, como su homónimo de *La Quimera* años después) enmarca su narración (como es habitual en la cuentística pardobazaniana) en un contexto dialogal motivado entre varios amigos y, a su vez, declara ser solo transmisor de una historia contada por un tercero. El protagonista de la misma –"a quien no nombraré", apostilla Silvio– sufre intensos dolores de cabeza, intenta sobresalir entre sus contemporáneos y se abisma en el mundo caballeresco de sus lecturas ("se dio a leer y estudiar autores de golilla; luego de sayo y capuz; libros de caballerías…"). Con una constancia digna del Ingenioso Hidalgo, rebusca en bibliotecas, lee libros poco comunes, *Tirante el Blanco*… La diferencia entre este loco de las caballerías y don Quijote se plantea con pretendida objetividad realista y sarcasmo: el cervantino se creía un caballero andante, pero "no pasó de un matoide inteligente y cristiano viejo, con un gañán marrullero que le aguantaba y le reprendía" (*ibid.*). El héroe del cuento, sin embargo, se transforma en un caballero andante verdadero, habitante de un siglo fabuloso (en contraposición al "no ha mucho que vivía un hidalgo"), en una ínsula de encantamiento (*vs*. La Mancha), dueño de brioso corcel blanco, que no caballejo Rocinante, y armado de pies a cabeza, con casco coronado en lugar de bacía de barbero. Un auténtico mago ("mágico de barba fluvial y birrete de cucurucho") le bautiza como el *Caballero del Verde Laurel* y le envía a cumplir trabajos para liberar a la princesa Bobalina. La enumeración de los lugares del mundo que recorre el del Verde Laurel son el contrapunto desmitificador del universo romancesco por el que parece deslizarse en ocasiones el cuento. Uno de los personajes que escucha el relato interviene, en dos ocasiones, para intentar entender, en vano, la aparente contradicción de todo ello. En realidad, lo que el narrador propone es aceptar la lógica de lo imposible y aceptar que los caballeros no encuentran a las princesas, pero pueden encontrarse y desencantarse a sí mismos.

Otro de los cuentos que invita a repensar el Quijote es "La joya del Museo", de 1918. En este caso el pretexto es el fetichismo del protagonista en torno al Ingenioso Hidalgo. Isidoro Infante, hidalgüelo arruinado, de "cabeza macerada y espiritualísima", es un "monomaníaco inofensivo y soñador", al igual que el manchego, y como aquel, casi

al pie de la letra, con "algo más de vaca que de carnero en su menguada olla diaria". Colecciona viejos objetos a los que solo su obsesión da valor: una bacía, un lanzón, alforjas viejas, tinajas como las del Toboso… y el verdadero retrato de don Alonso Quijano. Lo cierto es que tras los desvaríos de Isidoro emerge el debate literario entre la verdad y la verosimilitud, que resulta, en última instancia, el que se dirime en la novela de Cervantes y determina la evolución del *romance* hacia la novela moderna. En palabras del narrador, "Hay dos maneras de entender la verdad: o aceptándola como es, o haciéndola como debe ser. Y, sin duda, la última es la más poética" (XI: 503).

Otra de las presencias recurrentes en la cuentística de doña Emilia es Zorrilla y, específicamente su *Don Juan Tenorio*. Como ha señalado Carmen Becerra, en Pardo Bazán coexisten tres figuras donjuanescas: el don Juan mítico, el que no se arrepiente ni se redime y el tipo donjuán, "en el que se integra un amplio número de sus personajes masculinos" (Becerra 2016: 100). En efecto, responden al *tipo* personajes como Polvorosa, en "Las caras" (X 122) o Tresmes, en "Ricahembra" (XI 297), mientras que "La última ilusión de don Juan" (VIII 383) representa al mito romántico en busca del ideal y en "Sor Aparición" (VIII 479) don Juan de Camargo encarna al burlador irredento y cruel que la infeliz religiosa, humillada en el siglo por él, no olvida. Estos dos últimos cuentos, que Carmen Becerra (2016) ha estudiado con detalle, no son, con todo, las únicas muestras de interés que tanto don Juan como Zorrilla suscitan en la escritora.

En ocasiones, el sentido connotativo del burlador explica la desgracia de quienes asumen, sin mayor reflexión, la pose de don Juan. Así, Cleto, en "Irracional", se deja arrebatar por el papel de Tenorio, sus "panteones, estatuas y demás zarandajas" (X 93), en una de las representaciones estudiantiles con las que distrae su tiempo de estudio en Madrid, y termina malviviendo como imitador de animales en la compañía de Rafael Calvo.

En otros casos las referencias a los tópicos asociados con don Juan sirven para reflexiones muy alejadas de las cuestiones amatorias. El doctor Sánchez del Abrojo de "La exangüe", por ejemplo, se emparenta a sí mismo con Tenorio en el sentido de desvivirse por añadir "una más en la lista" (IX 566), en su caso una curación más, una vida más arrancada a la muerte: "No tengo veta de Tenorio, peros soy otro como él, que reúne y archiva en la memoria emociones de un género dado" (IX 566).

Reescritura del Tenorio de Zorrilla es también "Cenizas" (1902; XI 149-153; González Herrán 2021: 147-152). Que el seductor se llame Juanito y la joven monja seducida sea sobrina del marqués de Ulloa son coincidencias menos relevantes que otros constituyentes románticos esenciales del mito. Retumban en el cuento los ecos de las campanas del reloj, que ritman el paso de un tiempo "marcado con el sello de la eternidad" y a cuyo sonido "los muertos yacentes bajo las losas […] se revuelven en la húmeda tierra y entrechocan sus huesos gimiendo de inmensa fatiga" (XI 150). El protagonista es atractivo y pendenciero, "simpático y perdido como nadie", temido, detestado y adorado por toda la escala social. Entre sus armas de seducción destaca su facilidad para escribir e imitar a Espronceda y a Zorrilla. Posee un catálogo de conquistas tan amplio como le permiten los límites de su ciudad. Modistillas, fregonas y señoritas de medio pelo le sumergen en la monotonía y,

para igualar la gesta de *El trovador* y *Tenorio*, decide raptar a una religiosa, benedictina e inaccesible, en la fortaleza de su convento. Sus pretensiones son objeto de burlas en una revista llamada *El negro capuz*. Y el desenlace de sus amores con la muchacha es grotesco: la sábana con la que ha intentado descolgarse desde la ventana de su celda, tras limar los barrotes, se desgarra y el cuerpo de la joven cae al vacío. Como en el Tenorio de 1844, el burlador huye cobardemente, en este caso a Brasil desde Portugal, pero no vuelve al panteón de sus mayores, sino que se retira tranquilamente a un balneario. Zorrilla, Espronceda, Escosura, García Gutiérrez, una obra de cada uno de ellos y la estructura de un mito se entreveran para dar entidad a una parodia que el narrador, desde la distancia que ha impuesto el paso del tiempo, evoca con desilusión y escepticismo.

"La voz de la sangre" (IX: 405-408) da una vuelta de tuerca más al mito de don Juan. Su protagonista es la joven Aurora, caracterizada, una vez más, con la ayuda de un referente literario muy conocido. En este caso se trata de Haidée, personaje de *Don Juan*, de Byron. La voz narradora señala que la muchacha posee ángel, atrae y embelesa, y tiene la capacidad de crear en su entorno "una atmósfera de vida", como la joven del texto inglés, a la que bautiza como Hyadea. La cita procede de una de las traducciones del poema byroniano, probablemente de la que Villalva publica en 1876[8]. En cualquier caso, la protagonista es la última de las víctimas de un seductor que, como en el Tenorio de Zorrilla, se humilla ante –en este caso– los padres adoptivos de Aurora. La protagonista, sin sospechar la identidad del desconocido, se siente atraída por él ("Me ha fascinado", afirma). El galán, conocedor de los sentimientos que inspira, maldice su poder para dar pie a cierta clase de sentimientos ("y los inspiro con una facilidad que ha llegado a infundirme tedio y horror. […] yo todo lo convierto en pecado") y sale de la estancia en que se ha desarrollado la acción con ademanes teatrales, que parecen anunciar su particular y personal caída de telón: "–Si es voz de la sangre, es voz que maldice– respondió el Tenorio saludando respetuosamente y saliendo abrumado por el dolor" (IX: 408).

Al lado de don Juan, también doña Inés hace acto de presencia en los cuentos como representación de la pasión contenida y del sacrificio amoroso. "Doñas Ineses de Ulloa" parecen al narrador las monjas de "El misterio del convento", de quienes "bajo las tocas y la jerga del hábito, su corazón trepidaba con involuntario y misterioso ardor" (XI: 128).

CUARENTA CUENTOS PARA DAR LA VUELTA AL MUNDO

Como vemos, en la prosa de Pardo Bazán, y sensiblemente en sus cuentos, desfilan los clásicos y los modernos que conforman su biblioteca vital. Los lectores y lectoras que acceden a sus textos por vez primera se sorprenden de la variedad, interés, actualidad y rédito narrativo de títulos y autores de sus propias literaturas en la de doña Emilia, pero

[8] Byron llama a su personaje Haidée, tal y como consta en el volumen *The Poetical Work of Lord Byron* (London, Frederick Warne, 1869, p. 522) de su biblioteca. La cita del cuento es idéntica a la de la traducción de 1876: "alrededor de Haidée había siempre una atmósfera de vida" (*Don Juan*, trad. de F. Villalva, Madrid, Leocadio López, 1876, tomo 1, p. 206). Similar la de 1883: "Esparcía Haida en derredor suyo cierta atmósfera de vida" (*Don Juan el hijo de doña Inés*, trad. de J.A.R., Barcelona, Nueva de San Francisco, 1883, p. 135; ed. 1895, p. 128). Para las traducciones españolas de Byron, véase Chamosa 2009: 152-154.

también de la rica referencialidad hispánica que entrevera la forma y el contenido de sus narraciones. Y qué mejor que las lecciones de una historiadora de la literatura (que lo es, como han puesto de manifiesto diferentes estudiosos de su obra, entre ellos los profesores González Herrán 2003 y López Quintáns) para instruir en la materia, sobre todo si sus enseñanzas van dirigidas, como ella desea y manifiesta en carta a Clarín (1883) sobre su proyectada *Historia de las letras castellanas*, no a los sabios, sino a los semi-profanos (Gamallo Fierros 1961: 233 *apud* González Herrán 2003: 92).

La cuarentena de relatos a los que me acabo de referir ofrecen otros tantos puntos de partida para asomarnos, desde el aula de literatura española para extranjeros, a las primeras manifestaciones literarias en romance peninsular, a las cantigas de Alfonso X, a los apólogos medievales de circulación paneuropea, al romancero, a Fray Luis, Vives, Figueroa, Quevedo, Góngora, Feijoo, Sarmiento, Larra, Espronceda, Escosura, García Gutiérrez, Hartzenbusch, Ventura Ruiz Aguilera, el legendario hispánico fijado en el Romanticismo, la literatura folletinesca del siglo XIX y, por supuesto, Zorrilla y Cervantes, don Juan Tenorio y don Quijote.

Cien años después de pisar las aulas, doña Emilia sigue ejerciendo labores docentes en la Universidad española[9]. Estoy segura de que la perspectiva de explicar literatura a un auditorio tan diverso como el de intercambio que puebla hoy nuestras universidades la habría llenado de íntima satisfacción… y probablemente le hubiese proporcionado argumentos interesantes para seguir escribiendo cuentos.

[9] Explica Quesada Novas que no consta la existencia de un documento de cese en su labor como catedrática: "lo cierto es que entre la documentación, no aparece nada concerniente a esta situación de cesante, que en el *Escalafón de antigüedad de los Catedráticos numerarios de las Universidades del Reino* de 1 de enero de 1919, todavía aparece consignado su nombre como titular de la Cátedra de Doctorado en la Universidad Central y que en el último documento del expediente, dirigido al Subsecretario del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, el Decano de la Facultad participa que 'el día 12 de los corrientes ha fallecido el Catedrático de Literatura contemporánea de las lenguas neolatinas de esta Facultad, Excma. Señora Doña Emilia Pardo Bazán'" (Quesada Novás 2006: 77-78).

CUENTOS CITADOS

Las referencias remiten a la edición de las *Obras Completas* de Emilia Pardo Bazán, edición y prólogo de Darío Villanueva y José Manuel González Herrán (Madrid, Ediciones de la Fundación José Antonio de Castro, en adelante *OCEPB*).

"Aire", *OCEPB*, X, 2005, pp. 292-296.

"Bajo la losa", *OCEPB*, X, 2005, pp. 565-568.

"Cenizas", *OCEPB*, XI, 2011, pp. 149-153.

"Confidencia", *OCEPB,* VIII, 2004, pp. 103-109.

"Cuento inmoral", *OCEPB*, VIII, 2004, pp. 327-332.

"Desencanto", *OCEPB*, XI, 2011, pp. 199-203.

"El alba del Viernes Santo", *OCEPB*, XI, 2011, pp. 143-148.

"El cacique", *OCEPB*, XI, 2011, pp. 17-29.

"El esqueleto", *OCEPB*, XI, 2011, pp. 121-124.

"El legajo", *OCEPB*, X, 2005, pp. 587-591.

"El milagro del hermanuco", *OCEPB*, VIII, 2004, pp. 151-158.

"El misterio del convento", *OCEPB*, XI, 2011, pp. 127-132.

"El plumero", *OCEPB*, XI, 2011, pp. 53-59.

"El rosario de coral", *OCEPB*, XI, 2011, pp. 303-306.

"El templo", *OCEPB*, IX, 2005, pp. 591-596.

"En Babilonia", *OCEPB,* X, 2005, pp. 213-217.

"Eximente", *OCEMP*, X, 2005, pp. 109-114.

"Idilio", *OCEPB*, X, 2005, pp. 475-478.

"Irracional", *OCEPB*, X, 2005, pp. 91-96.

"La Bicha", *OCEPB*, VIII, 2004, pp. 141-147.

"La buena noche en el cielo", *OCEPB,* VIII, 2004, pp. 23-28.

"La exangüe", OCEMP, IX, 2005, pp. 563-568.

"La joya del Museo", *OCEPB*, XII, 2011, pp. 501-505.

"La pierna del gobernador", *OCEPB*, XI, 2011, pp. 141-142.

"La última ilusión de don Juan", *OCEPB*, VIII, 2004, pp. 379-384.

"Las caras", *OCEPB*, X, 2005, pp. 121-126.

"Linda", *OCEPB*, VIII, 2004, pp. 219-225.

"Madre", *OCEPB*, VIII, 2004, pp. 159-165.

"Medio ambiente", *OCEPB*, XI, 2011, pp. 189-194.

"No lo invento", *OCEPB*, XI, 2011, pp. 43-51.

"Pilarito", *OCEPB*, XII, 2011, pp. 333-336.

"Piña", *OCEPB*, VIII, 2004, pp. 111-118.

"Remordimiento", *OCEPB*, VIII, 2004, pp. 69-75.

"Ricahembra", *OCEPB*, XII, 2011, pp. 297-300.

"Sí, señor", *OCEPB*, XI, 2011, pp. 433-436.

"Sin querer", *OCEPB*, X, 2005, pp. 541-546.

"Sor Aparición", *OCEPB*, VIII, 2004, pp. 473-480.

"Viernes Santo", *OCEPB*, VIII, 2004, pp. 273-285.

"Voz de la sangre", *OCEPB*, IX, 2005, pp. 403-408.

BIBLIOGRAFÍA

Acosta, Eva (2021): *Emilia Pardo Bazán. La luz en la batalla*, A Coruña, Ediciones del Viento.

Chamosa, José Luis (2009): "Byron", Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (eds.), *Diccionario histórico de la traducción en España*, Madrid, Gredos, pp. 152-154.

Ezama Gil, Ángeles (2006): "Una escritora con vocación de historiadora de la literatura: el canon de escritura femenina de Emilia Pardo Bazán", *Voz y Letra: revista de literatura*, 17: 2, pp. 89-106.

González Herrán, José Manuel (2003): "Emilia Pardo Bazán: historiadora y crítica de la literatura", Ana María Freire López (ed.), *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán. Actas de las Jornadas conmemorativas de los 150 años de su nacimiento*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, pp. 81-100.

González Herrán, José Manuel (2021): *Emilia Pardo Bazán. "El peregrino" y otras historias en Compostela*, Santiago de Compostela, Alvarellos Editora y Consorcio de Santiago.

López Quintáns, Javier (2015): "La literatura italiana en las letras de Emilia Pardo Bazán", *Tonos Digital*, 28 [en línea].

http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/view/1232 [Consulta: septiembre 2021.]

Paredes Núñez, Juan (1983-1984): "Paralelos de lo fantástico decadentista. Un caso de proyección de Maupassant en España", *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada,* V, pp.113-119.

Patiño Eirín, Cristina (2001): "Cervantes en la obra de Pardo Bazán", A. Bernat Vistarini (ed.), *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Lepanto, 1-8 de octubre de 2000, Palma, Universitat de les Illes Balears, pp. 1219- 1228.

Patiño Eirín, Cristina (2005): "El conjuro de Orfeo en Emilia Pardo Bazán: antetextos de una conferencia cervantina en Albacete (1916) y otros documentos más", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 81, pp. 363-425.

Patiño Eirín, Cristina (2008): "La rusofilia de Emilia Pardo Bazán", Mª Xesús Vázquez Lobeiras y Alexandre Veiga (eds.), *Perspectivas sobre Oriente y Occidente. Actas del II*

Curso de Primavera (Lugo, 3-7 abril, 2005), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 121-134.

Quesada Novás, Ángeles (2006): "Una meta alcanzada: la cátedra universitaria de Emilia Pardo Bazán", *La Tribuna: Cadernos de estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 4, pp. 43-82.

Quesada Novás. Ángeles (2011): "Goethe en la obra de Emilia Pardo Bazán", Enrique Rubio Cremades *et al*. (eds.), *La literatura española del siglo XIX y las literaturas europeas. Actas V Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX*, Barcelona, Universidad de Barcelona, pp. 435-436.

Sánchez García, Jesús Ángel (2021): "Emilia Pardo Bazán en las Torres de Meirás", Isabel Burdiel (coord.), *Emilia Pardo Bazán. El reto de la modernidad*, Madrid, PGI, pp. 146-157.

Villanueva, Darío (2003): "El cosmopolitismo literario de Emilia Pardo Bazán", Ana María Freire López (ed.), *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán. Actas de las Jornadas conmemorativas de los 150 años de su nacimiento*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, pp. 63-80.

Emilia Pardo Bazán (1851-1921) y la experiencia de lo urbano: un diálogo con Walter Benjamin (1892-1940)

Íñigo Sánchez-Llama
PURDUE UNIVERSITY
sanchezl@purdue.edu

(recibido novembro /2021, aceptado decembro/2021)

RESUMEN: Walter Benjamin (1892-1940) acuña el concepto de "flâneur" para interpretar la experiencia de lo urbano en la obra literaria de Charles Baudelaire. Aplicar esta propuesta metodológica a la obra crítica de Emilia Pardo Bazán (1851-1921) es productivo para entender su evaluación de la ciudad de París. Las evidentes diferencias ideológicas entre Benjamin y Pardo Bazán no impiden, sin embargo, que existan complicidades socio-estéticas entre ambos autores. Su obra crítica valora el impacto de la modernidad en el XIX, reflexiona sobre la experiencia viajera y los fenómenos urbanos modernos, rechaza la conversión de la literatura en mercancía y asume un discurso cosmopolita, ecléctico y heterodoxo en sus respectivos contextos culturales. La teoría crítica de la modernidad formulada por Benjamin y los ensayos críticos el de Pardo Bazán sobre esa misma modernidad burguesa constituyen, en definitiva, una valiosa representación estética sobre la modernidad en el turbulento contexto histórico del "Modernismo" (1890-1940).

PALABRAS CLAVE: Modernidad, Experiencia de lo urbano, Walter Benjamin, Emilia Pardo Bazán, Historia Intelectual.

ABSTRACT: Walter Benjamin (1892-1940) creates the notion of "flaneur" to analyze the representation of the urban experience in Charles Baudelaire's works. To apply this theoretical examination to Emilia Pardo Bazán's critical works is productive to understand the representation of her experience in Paris. The obvious ideological differences between Benjamin and Pardo Bazán do not prevent to note important socio-aesthetic affinities between both authors. Their critical works evaluate the impact of modernity in nineteenth-century, elaborate a reflection on the experience of travel in modern urban environments, argue for an aesthetic vindication of art against its gradual conversion in commodity, and embrace a cosmopolitan, eclectic and heterodox intellectual perspective in their respective cultural contexts. The critical theory of modernity framed by Benjamin and the critical works by Pardo Bazán on bourgeois modernity provide a valuable contribution to understand properly the aesthetic representation of modernity in the complex historical context of Modernism (1890-1940).

KEYWORDS: Modernity, Urban Experience, Walter Benjamin, Emilia Pardo Bazán, Intellectual History.

1. INTRODUCCIÓN: PARDO BAZÁN Y LA EXPERIENCIA VIAJERA: UNA PERSPECTIVA MODERNA Y COSMOPOLITA

La experiencia del viaje es un factor determinante en la formación intelectual de Emilia Pardo Bazán. En un artículo publicado en 1895 en *La España Moderna* (1889-1914), la autora recomienda cultivar el viaje por sus beneficiosos efectos cosmopolitas: "a los españoles nos conviene mucho salir de nuestra casa para rectificar prejuicios, para adquirir tolerancia, amplitud de miras y bien entendido espíritu moderno" (Pardo Bazán 2006a: 161)[1]. La ciudad de París será un referente ineludible para la autora no sólo como destino de sus frecuentes viajes sino más bien como espacio urbano en el que pasará extensas temporadas, claves en su formación literaria. José Manuel González Herrán recuerda que "trala súa primeira visita de 1873, sabemos que a partir dos anos oitenta, as súas estancias na capital francesa foron tan frecuentes como dilatadas" (González Herrán 2000: 51). No es gratuito que todas las biografías escritas sobre Pardo Bazán señalen la importancia de sus estancias parisinas. París es un entorno urbano que le permite profundizar en su conocimiento de la cultura europea y relacionarse con distinguidos escritores franceses (Bravo-Villasante 1962: 117), disponer de una libertad intelectual en un entorno cultural más proclive a la participación de la mujer en el ámbito literario (Acosta 2007: 221-249) e incluso desarrollar una perspicaz obra crítica de cuño regeneracionista sobre los retos a los que se enfrentan los promotores de la modernidad en España (Burdiel 2019: 347-348 ; Faus 2, 2003: 191-192; Gullón 2021: 241).

Las estancias en París de Pardo Bazán se incorporan tanto a su novelística como a sus ensayos críticos. Por lo que respecta a su producción narrativa, Nelly Clemessy observa la importancia del referente parisino en *El saludo de las brujas* (1897), *La Quimera* (1905) o *Dulce dueño* (1911) (Clemessy 1, 1981: 494-497). Estas novelas evidencian el sólido conocimiento del París cosmopolita –espacio de libertad y tolerancia– cuyo desarrollo textual es "un medio eficaz para dar al lector ignorante garantías de veracidad y, a la vez, para establecer con el iniciado una complicidad inmediata" (Clemessy 1, 1981: 494). Pardo Bazán también incorpora la experiencia parisina a sus libros de viajes. La autora es corresponsal, respectivamente, durante las Exposiciones Universales de París celebradas en 1889 y 1900, del bonaerense *El Correo Español* (1872-1905) y el madrileño *El Imparcial* (1867-1933). Sus crónicas posteriormente son publicadas en el formato de libro independiente bajo los títulos de *Al pie de la Torre Eiffel* (1889), *Por Francia y Alemania* (1889) y *Cuarenta días en la Exposición* (1900). En sus *Apuntes autobiográficos* (1886) Pardo Bazán recuerda su escaso interés por los "adelantos de la industria [de la gran Exposición de Viena de 1873], que miré con algo de romántico desdén" (Pardo Bazán 1886: 32). La perspectiva adoptada en sus artículos sobre las exposiciones de 1889 y 1900, sin embargo, será diferente por adoptar ahora una entusiasta aceptación del progreso tecnológico cuya aplicación también se postula como instrumento regenerador de la cultura española finisecular.

[1] Para un análisis de la importancia del viaje en el aperturismo intelectual de Pardo Bazán, véase (Patiño Eirín 2009: 177).

2. LA DEFINICIÓN DE LA EXPERIENCIA VIAJERA EN LA FILOSOFÍA DE WALTER BENJAMIN. EL CASO DEL FLÂNEUR EN EL PARÍS DECIMONÓNICO

Utilizar el análisis de Walter Benjamin sobre la experiencia urbana codificada por Charles Baudelaire es un referente productivo para interpretar en sus justos términos la perspectiva parisina de Pardo Bazán[2]. Benjamin emplea el concepto de *flâneur* como una herramienta metodológica que permita entender los juicios críticos sobre la capital francesa efectuados por Baudelaire[3]. Cierta dimensión alegórica puede observarse en los paseos urbanos del *flâneur*. La idea de "deambular" o "callejear" por entornos urbanos ciertamente no es exclusiva de Baudelaire. En el ámbito de la literatura española moderna, César Arroyo recuerda el interés de Benito Pérez Galdós por efectuar siempre viajes que le permitieran recorrer "palmo a palmo España, siempre en tercera clase […] con el objeto de ponerse en contacto directo con los elementos populares, estudiando del natural tipos, usos, costumbres y caracteres para después llevarlos al arte" (Arroyo 1930: 56-57). Más recientemente, Peter Bly señala cómo la perspectiva galdosiana del viaje por la España interior reivindica la idea de "vagabundear por sus pueblos más pequeños y destartalados" (Bly 2017: 44). El proyecto de "deambular" fue también descrito por Azorín en *Andando y paseando* (1929) como una experiencia desinteresada y anárquica centrada en el proyecto de "caminar despacio, lentamente por la calle; caminar como un regodeo […] Dejar correr, escurrir, explayar la vista por las fachadas de las casas, de los transeúntes […] por el ancho de un escaparate" (Azorín 1960: 113). Tales evocaciones del "callejear" elaboradas por Pérez Galdós o Azorín, aun compartiendo ciertos intereses estéticos con la lectura crítica de Benjamin sobre el *flâneur* de Baudelaire, presentan, de todos modos, notables divergencias en su representación del fenómeno urbano. Benjamin selecciona una representación no de entornos rurales o incluso urbes modernas –como pudieran hacer respectivamente Galdós o Azorín– sino de una ciudad, el París ochocentista, que representa en toda su crudeza los efectos de la modernización capitalista impulsada desde 1780 en Occidente (Diego 2006: 34). Caminar sin rumbo por la ciudad de París nos remite a las contradicciones causadas por la circulación de las mercancías en un entorno capitalista (Eagleton 1998: 52; Pope 2010: 5). Walter Benjamin está vinculado a la crítica marxista elaborada por la Escuela de Frankfurt. El interés por la circulación de las mercancías en las sociedades capitalistas es un elemento esencial del marxismo académico (Marx 1984: 89). Recientes análisis sobre la Escuela de Frankfurt recuerdan que la contribución de Walter Benjamin a la interpretación marxista del fetichismo mercantil radica en centrarse no tanto en las formas económicas y simbólicas de los productos manufacturados o las materias primas sino más bien en los objetos de consumo observados por el *flâneur* durante su vagabundeo por la ciudad de París (Jeffries 2018: 128-129) .

---

[2] Para una semblanza intelectual de Walter Benjamin, véanse (Aguirre 2018: 321-351; Llovet 1992: 214-229; Useros y Renduelles 2012: 15-27; Valverde 1992: 14-33; Yvars 1992: 5-24). Para un estudio solvente sobre el impacto de la obra de Baudelaire en la teoría crítica de Benjamin, véanse (Azúa 1999: 156-157; Jiménez Millán 2019: 37-38).

[3] Para un análisis sobre los orígenes y evolución del término *flâneur* en la lengua francesa, véanse (Elkin 15-19; Wilson 2001: 74-75).

Entender la perspectiva desarrollada por Walter Benjamin sobre el *flâneur* parisino exige precisar ciertos aspectos formales que definen la articulación de su filosofía. Sus estudios sobre Baudelaire, incluidos en el incompleto *Libro de los pasajes*, presentan un carácter fragmentario y se nutren de diversos materiales socio-estéticos. Redactados inicialmente en 1927, son sometidos a continuas reelaboraciones en 1935, 1938 y 1939 hasta su definitiva publicación entre 1939-1940[4]. La singularidad de la cartografía urbana exige esta aproximación. Benjamin recuerda que "una ciudad no es linealidad de momentos sino simultaneidad de secuencias, un *inter-est* siempre abierto" (énfasis del autor) (Benjamin 2019b: 11). No es baladí que Benjamin defina la crítica como un ejercicio intelectual similar a la arqueología por la permanente necesidad de excavar materiales que una vez recuperados exigen una constante reevaluación (Benjamin 2015b: 42-43).

Temprano resulta el interés de Walter Benjamin por reflejar en sus escritos la experiencia urbana. En *Infancia en Berlín hacia 1900* (1932), evocación de su infancia y adolescencia antes de su etapa de estudiante, señala la importancia de estar familiarizado con el entorno urbano para poder deambular correctamente en este complejo espacio vital (Benjamin 1992: 31). La pujante ciudad de París representa la culminación más precisa del proyecto capitalista configurado en el XIX. La capital francesa será también la residencia forzosa de Walter Benjamin a partir de su exilio iniciado en 1933. El interés del autor por la figura del *flâneur* obedece a su condición de apátrida y al hecho de que su permanente callejear le equipara con el flujo incesante de mercancías consumidas por los compradores. Ambigua es la relación del *flâneur* con la multitud parisina. Existe cierta sensación desdeñosa hacia esa población urbana que se superpone, no obstante, a una dependencia adictiva equiparable a la producida por el consumo de narcóticos (Benjamin 2014: 91).

La multitud genera en el *flâneur* un estímulo equiparable al que podríamos experimentar por efecto de una colisión violenta o una descarga de electricidad (Benjamin 2012: 19). Gran plasticidad revela la imagen del "ojeador" empleada por Benjamin para indicar el vínculo indisoluble entre la gran urbe moderna ochocentista y las percepciones de la multitud articuladas por Baudelaire: "el *flâneur* encarna la figura del ojeador en el mercado, y en tal calidad es al mismo tiempo explorador de la multitud" (Benjamin 2014: 258).

Benjamin describe París utilizando imágenes arqueológicas para afirmar que existen diversas capas y sustratos en la formación del moderno capitalismo. Aun perteneciendo a la tradición del materialismo histórico que articula una crítica radical de la modernidad burguesa, Walter Benjamin, un filósofo heterodoxo que utiliza tanto las perspectivas marxistas como los conceptos forjados por la tradición de la cábala, manifiesta una indisimulada fascinación por el entramado estético en el que se sustenta el complejo discurrir de la urbe moderna. La censura de la alienación producida por el fluir incesante de mercancías observadas por el *flâneur* en París o la calificación de la capital francesa como "macizo temible y amenazante" (Benjamin 2014: 51) no impide que el autor

[4] "París, capital del siglo XIX" fue escrita en 1935 como "exposición" de su proyecto de los pasajes parisinos y la metrópoli francesa durante el XIX para obtener fondos del Instituto para la Investigación Social. Una versión abreviada del texto, revisado por Adorno y Horkheimer, fue publicada en francés en 1939.

admire también la belleza manifestada en los monumentos parisinos y la rica pluralidad de las tendencias artísticas promovidas en este entorno urbano. La capital del siglo XIX es un "paisaje construido con vida" (Benjamin 2014: 51) en el que existen múltiples posibilidades de desarrollo intelectual, mediatizadas, de todos modos, por la implacable lógica mercantil de las sociedades burguesas.

Solventes críticas feministas escritas durante las últimas décadas ha analizado con detalle la compleja inserción del género sexual en la categoría del *flâneur* descrita por Baudelaire y Benjamin. La influyente interpretación de Janet Wolff no considera factible un *flâneur* femenino ("flâneuse") debido al hecho de que el acto de deambular libremente por un entorno urbano ejercitando una mirada reflexiva no fue una opción viable para las mujeres europeas del siglo XIX (Wolff 2003: 73). Wolff también recuerda el evidente prejuicio sexista apreciable en las categorías empleadas por Walter Benjamin que en la práctica sólo admiten la presencia en el espacio público de mujeres "no respetables" (prostitutas) cuya marginalidad social gratifica el deseo masculino (Wolff 2003: 75-76, 92-93). Existe asimismo un problema metodológico de importancia no menor: el lenguaje crítico utilizado por Baudelaire y Benjamin –léxico ineludible en los análisis de la modernidad– se inspira en premisas sexistas que consagran la imposibilidad ontológica de trascender las rígidas cortapisas impuestas por la modernidad al género femenino (Wolff 2006: 22). La interpretación de Lauren Elkin, por el contrario, advierte un potencial emancipador en la trayectoria heterodoxa del *flâneur* e incluso contempla la existencia de mujeres deambulantes en los entornos urbanos (flâneuses) cuya presencia transgresora "existe cada vez que nos desviamos de las rutas que han creado para nosotras y nos aventuramos en busca de nuestros propios territorios" (Elkin 2017: 31). Elizabeth Wilson recuerda la existencia de mujeres creadoras durante las décadas de 1830-1840 –Delphine de Girardin y George Sand– cuyo protagonismo en la prensa periódica y su activa creación literaria las convierte en relevantes "flâneuses" (Wilson 2001: 84). Por lo que respecta al *flâneur* analizado por Baudelaire, Wilson apunta que esta figura masculina –ociosa, hedonista y sin motivaciones económicas– implica una "disintegration of masculine potency" (Wilson 2001: 88) que representa "no the triumph of male power, but its attenuation" (Wilson 2001: 87). El análisis de Wolff advierte, sin embargo, que todas estas estrategias rupturistas del *flâneur* remiten, en último término, a los intereses de una masculinidad excluyente cuyas puntuales críticas a los discursos de género ochocentistas siguen sin permitir la plena participación, en igualdad de condiciones, de *flâneuses* (Wolff 2006: 18). Se trata de un debate teórico complejo referido a la representación y la visibilidad del género femenino en los entornos urbanos modernizados[5]. Estos análisis feministas revelan asimismo la importancia de la metodología utilizada por Walter Benjamin cuyos evidentes prejuicios sexistas (Iglesia 2019: 21; Wolff 1990: 42-43) no restan mérito al valor de una interpretación que elabora una influyente interpretación socio-estética sobre las dramáticas mutaciones acaecidas en los hábitos culturales de Occidente a partir de la década de 1840 (Wilson 1992: 1-6; Wolff 2008: 127).

[5] Para un resumen reciente sobre el debate teórico de Wolff y Wilson sobre los límites del género sexual en el léxico crítico de Baudelaire y Benjamin sobre la modernidad, véanse (Kreuitier 2015: 5; Musgrove 2009: 159-160).

3. LA EXPERIENCIA PARISINA DE PARDO BAZÁN. EL VIAJE COMO FENÓMENO ESTÉTICO. MODERNIDAD Y CAPITALISMO EN EL CONTEXTO DE LAS EXPOSICIONES UNIVERSALES DE 1889 Y 1900

Difícil puede parecer encontrar afinidades intelectuales entre la obra filosófica de Walter Benjamin y los ensayos críticos de Emilia Pardo Bazán. Ambos autores comparten parcialmente el marco cronológico del "Modernismo" (1890-1940) aun cuando su interpretación de la realidad en la que viven difiera radicalmente. En su prólogo escrito para la edición de *La mujer ante el socialismo* (1879), de August Bebel, publicada por la Biblioteca de la Mujer, Pardo Bazán indica sus preferencias más por el liberalismo progresista de John Stuart Mill que por el programa socialista de Bebel: "sin que las peticiones del socialismo me parezcan injustas, tengo poco de socialista y menos de comunista e internacionalista; el individualismo y el *diferentismo* son para mí ideales supremos de la perfección humana" (énfasis de la autora) (Pardo Bazán 1893: 5). La escritora española que muestra cierta afinidad ideológica, dentro de los debidos límites, con Walter Benjamin en su marco cronológico podría ser quizá Margarita Nelken cuyo ensayo feminista, *La condición social de la mujer en España* (1919), introduce una pionera teoría crítica de la modernidad uniendo los conceptos del género y la clase social. Pardo Bazán, de todos modos, como Walter Benjamin, manifiesta una similar fascinación por la capital francesa, constata los efectos deshumanizadores provocados por la modernización capitalista y comparte con el filósofo alemán una cosmovisión cosmopolita en su interpretación de la compleja realidad en la que se desarrolla su trayectoria biográfica. Walter Benjamin previene en su reseña de "*El idiota*, de Dostoievski", escrita en 1917 y publicada en 1921, contra el estrecho nacionalismo según el cual "la humanidad sólo puede desarrollarse en el contexto de su país" (Benjamin 2019a: 43). Pardo Bazán hubiera manifestado conformidad con esta valoración. La autora adopta una perspectiva similar en su conferencia *El porvenir de la literatura después de la guerra* (1916), cuando advierte, sin demasiado entusiasmo, del creciente protagonismo excluyente de las percepciones nacionalistas en la Europa contemporánea que estimulan no la supresión de fronteras sino más bien el propósito "de reforzarlas, de darles consistencia férrea" (Pardo Bazán 1973: 1548). Análoga también sería la marcada conciencia estética asumida por ambos autores en su obra crítica. Emilia Pardo Bazán cuestiona desde fechas tempranas cualquier propósito didáctico en el ejercicio de la literatura. Sus juicios responden a las expectativas artísticas consagradas en España desde 1868 que estimulan la secularización irreversible de la cultura española[6]. Esta perspectiva contra la "tendencia docente" es una de las constantes mantenidas por la autora en el contexto cultural de la Restauración (1874-1931). Su conferencia de 1916 en la Residencia de Estudiantes es consecuente con esta cosmovisión: "recelo, recelo desde el fondo de mi alma que la literatura se impregne por completo de sentido social, de sentido humanitario, de orden y hasta de bondad" (Pardo Bazán 1973: 1550). Walter Benjamin

[6] Para un testimonio decimonónico indispensable que constata la secularización de la cultura española apreciable desde 1868, véase (Alas 1891: 51-62).

igualmente afirma en su "Diálogo sobre la religiosidad contemporánea" (1912)[7] que "el arte por el arte constituye el límite último con que el arte se defiende del filisteo. De lo contrario, la discusión sobre el derecho del arte terminaría equivaliendo a la discusión del precio de la carne" (Benjamin 1994: 53-54). En 1934 Benjamin será más explícito: "Y para decirlo todo: es esta tendencia literaria–contenida implícita o explícitamente en toda tendencia política *correcta*–, y no otra cosa, lo que confiere calidad a la obra" (énfasis del autor) (Benjamin 2015a: 9). Ambos autores, en definitiva, afirman de manera taxativa la primacía del fenómeno estético sobre cualquier consideración de tipo mercantil, religioso o ideológico. Se trata de un juicio moderno en la medida en que su articulación sólo es factible en entornos culturales secularizados donde puede fluir libremente la subjetividad individual sin mediaciones perturbadoras.

Recientes interpretaciones feministas han planteado en el hispanismo un productivo debate sobre la aplicabilidad del concepto de *flâneur* en la trayectoria urbana de Isidora Rufete, protagonista de la obra galdosiana *La desheredada* (1881). Luisa Delgado, adoptando la teoría de Janet Wolff, considera que "los instintos de "flâneuse" de Isidora son incompatibles tanto con su género (el flâneur es por esencia masculino) como por su falta de recursos económicos, que le cierra el acceso a las tiendas del centro" (Delgado 2001: 112). Akiko Tsuchiya, por el contrario, utiliza la interpretación de Elizabeth Wilson, para proponer que la marginalidad de Isidora –eventualmente forzada a prostituirse– no impide que el personaje galdosiano termine reapropiándose de la categoría del *flâneur* para constituir una mirada disidente a través de sus percepciones del entorno urbano madrileño (Tsuchiya 2011: 33). Más recientemente, Sara Muñoz-Muriana observa también los efectos emancipadores apreciables en la experiencia urbana de figuras marginales (v.gr. prostitutas, cesantes, mendigos, traperos) cuyo callejear configura "un acto fundamental que le permite configurar su identidad y formarse como un ser pensante y moderno" (Muñoz-Muriana 2017: 310). Tales aproximaciones demuestran el impacto teórico de interpretaciones que utilizan el concepto del género para reevaluar la manera en la que se representa la visibilidad pública en entornos (patriarcales) expuestos a la modernización capitalista durante el XIX. Aplicar este modelo crítico a la trayectoria de Emilia Pardo Bazán requiere ciertas matizaciones. La escritora, aun viviendo en un entorno sexista que censura la presencia pública de las mujeres autoras, pudo, de todos modos, trascender la marginalidad atribuida a su género tanto por su clase social como por su sólida formación intelectual cuya firme ejecución facilita producir una distinguida obra crítica reconocida internacionalmente. Anna M. Iglesia y Deborah L. Parsons han señalado recientemente el interés de sus ficciones por representar temáticas urbanas en el complejo contexto socio-estético de la modernidad ochocentista (Iglesia 2019: 58-59; Parsons 2020: 67-68). Similares intenciones se aprecian en su obra crítica centrada en la experiencia de lo urbano. Si bien la modernidad impone a las mujeres occidentales férreas restricciones sexistas que no contemplan, en principio, la libertad privilegiada del deambular practicado

7 Walter Benjamin reivindica la conciencia estética en obras como "Diálogo sobre la religiosidad contemporánea (1912), "El autor como productor" (1934) y "La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica (1936). Para una muestra del esteticismo de Benjamin, véanse (Benjamin 1994: 53-8; Benjamin 2015a: 7-35; Benjamin 2017: 65-113).

por el *flâneur*, la escritora gallega, de todos modos, trasciende esas cortapisas mediante una compleja negociación textual basada en la adopción del lenguaje crítico (masculino) empleado en el deambular callejero y la simultánea reapropiación feminista de esas categorías para destacar no tanto su orientación sexista cuanto la ineludible necesidad de incorporar su género sexual al discurso moderno para garantizar su plena consolidación. Esta perspectiva encajaría con el modelo de la *anti-flâneur* que Iglesia vincula con "la mujer que observa, escribe y ocupa la ciudad reivindicándola y lo hace desde la transgresión a un relato, a un mapa, a un rol social y un silencio que le ha sido impuesto" (Iglesia 2019: 21).

Por lo que respecta a su experiencia como viajera en París, Pardo Bazán afirma en el inicio de *Al pie de la Torre Eiffel* su pleno conocimiento "a fondo, casi palmo a palmo (…) de la gran capital de Francia" (Pardo Bazán 2006b: 133)[8]. Es interesante que sus crónicas del certamen de 1889 incluyan comentarios sobre sus impresiones favorables como viajera durante la Exposición de Barcelona celebrada en 1888 cuya brillantez causa la "coronación de Barcelona como emperatriz de la cultura moderna en España" (Pardo Bazán 2006b: 168). Aun cuando Emilia Pardo Bazán no emplee el término de *flâneur*, ciertas afinidades con este concepto pueden advertirse en el término de "diletante" utilizado por la autora para interpretar su estancia barcelonesa como un episodio vital en el que pudo contemplar la belleza de la urbe moderna mediante el callejear desinteresado: "Nada escribí sobre el certamen español, porque, lo repito, iba como *diletante*, como viajera perezosa, a gozar un mes de libertad y de recreo estético y ensoñador" (énfasis de la autora) (Pardo Bazán 2006b: 168).

En "París, capital del siglo XIX" (1935), Benjamin vincula los propósitos lúdicos, y desinteresados, manifestados en la contemplación de las mercancías con los intereses ocultos capitalistas que convierten las exposiciones universales en "lugares de peregrinación para adorar al fetiche que es la mercancía" (Benjamin 2018: 259). La valoración efectuada por Pardo Bazán sobre el despliegue de las manufacturas en la Exposición de 1889 no coincide con la teoría crítica de la modernidad elaborada por Walter Benjamin. La escritora, de todos modos, registra el impacto estético de este evento cultural en la presentación de las mercancías mostrada por las tiendas y grandes almacenes parisinos (Pardo Bazán 2006b: 176). Pardo Bazán ocasionalmente se interroga sobre el propósito mercantil escondido tras la presentación artística de las mercancías en los escaparates. Ciertos propósitos de desenmascaramiento, afines al fetichismo analizado por Walter Benjamin, se insinúan en la valoración que efectúa sobre los propósitos ocultos de la pujante industria del lujo francesa que aspira a cautivar la atención del cliente potencial mediante la creación de necesidades artificiales. El diagnóstico de Pardo Bazán introduce además la perspectiva de su género sexual para construir una evaluación precisa del fenómeno socio-estético vinculado a la circulación de mercancías:

> Pues ¿y las tiendas? El anuncio, el modo de engalanar el escaparate, a fin de que atraiga los ojos y entreabra el bolsillo; la tentación hábil, insidiosa, continua, que llega

[8] Para un minucioso análisis sobre la literatura de viajes escrita por Pardo Bazán, véanse (Freire 1999: 203-212; Freire 2005: 19-31; Ordóñez 2004: 15-25; Vallejo 2008: 453-473).

> a convencerle a uno de que necesita con urgencia un objeto en que no pensaba cinco minutos antes, ni en su vida ha echado de menos; la maña del vendedor; sus palabritas de miel; sus agasajos; la tupida red de seda en que envuelve al marchante; la seducción que ejerce sobre sus sentidos y hasta sobre su conciencia… es un capítulo que mi sexo me obliga a conocer perfectamente, y que adicionado con las visitas al taller de las modistas, y modistos más favorecidos del público derrochador, podría inspirarme un tratado edificante y moral, en que demostrase el tremendo papel que desempeña en la moderna sociedad esa pícara hoja de parra, que nuestros progenitores, en el feliz Edén, obtenían sin más trabajo que extender diestra hacia las enredaderas y los floridos arbustos" (Pardo Bazán 2006b: 141).

Callejear por las calles de París, en el caso de Pardo Bazán, permite también valorar el impacto de la industria del lujo en los potenciales consumidores. Las referencias de la autora a las sofisticadas estrategias publicitarias representan una dinámica discursiva en la que la mercancía alcanza a su destinatario gracias a la aplicación de una engañosa seducción. Pardo Bazán, convertida en "ojeadora de mercancías", según la categoría propuesta por Walter Benjamin, articula una lectura minuciosa del trasfondo estético que encubre una actividad mercantil. La escritora refuerza la autoridad de sus juicios mencionando también que tuvo la oportunidad de conocer personalmente los talleres franceses en los que se elaboraban las mercancías ofrecidas al público internacional. Aun cuando Pardo Bazán no utilice el término de "fetichismo" para referirse a las mercancías, su diagnóstico emplea también un vocabulario crítico –"tupida red de seda", "mañas", "tentación hábil, insidiosa, continua"– con el que puede caracterizar el sofisticado proceso de circulación de mercancías forjado en las sociedades modernas.

La apelación a su condición de mujer para interesarse por cuestiones que trascienden a su género sexual y se insertan más bien en las dinámicas internacionales del capitalismo, podría considerarse como una estrategia discursiva que desestabiliza las categorías de género empleadas para marginar a las mujeres autoras en el contexto del patriarcado moderno. Otras apelaciones a su género sexual son empleadas para describir la libertad que disfruta como mujer en sus paseos parisinos. Deambular como *flâneur* es posible no tanto por la cultura moderna que posibilita la contemplación del entorno urbano cuanto por el aprendizaje previo de ese entorno, un requisito ineludible, según Walter Benjamin, para iniciar el ritual de perderse en la ciudad:

> La ardiente curiosidad que despierta París, pocos la habrán satisfecho con más detenimiento y holgura que yo. Sola y libre, segura de ser respetada como mujer, porque aquel es un país culto, y bastante conocedora de la topografía física y moral de los barrios parisienses para no exponerme con frecuencia a ser robada o asesinada miserablemente en algún rincón de la inmensa capital, la he recorrido sin perdonar callejuela (Pardo Bazán 2006b: 140).

En su valoración de París la escritora podría compartir el método arqueológico propuesto por Walter Benjamin para estudiar los distintos sedimentos que componen un realidad cultural. Recientes estudios de José Manuel González Herrán recuerdan las tempranas impresiones de *Apuntes de un viaje. De España a Ginebra* (1873), escritas por una jovencísima Emilia Pardo Bazán con motivo de su primer viaje parisino de 1873. Es

llamativo el interés de la autora por consignar "la impresión que le produjeron no sólo esas huellas aún visibles de los días de la Comuna –de marzo a mayo de 1871– sino también del asedio de la capital, entre septiembre de 1870 y enero de 1871, la llamada guerra franco-prusiana" (González Herrán 2021: 20). El interés de Pardo Bazán por explorar los testimonios urbanos que evidencian el devenir de la historia se manifiesta también en *Cuarenta días en la Exposición*. La escritora interpreta la belleza de la arquitectura parisina que se integra en el conjunto urbanístico de los monumentos de la exposición de 1900 como una potente e inspiradora metáfora de la cultura francesa moderna. Existe un marcado propósito regeneracionista en estos juicios sobre Francia por ofrecer al lector español de 1900 un ejemplo de cómo un país derrotado en una guerra puede, sin embargo, seguir generando una cultura influyente. La autora recuerda en el inicio de estas crónicas los propósitos patrióticos que impulsan su viaje a París: "vengo a la Exposición con la fe en el progreso que siempre me alentó y que las desdichas de mi patria han exaltado" (Pardo Bazán 2006b: 452). Siendo importante este propósito regeneracionista, conviene advertir también que Pardo Bazán refleja en sus crónicas el poderoso brillo cultural emanado de la capital francesa. La descripción de la arquitectura parisina como "estrofas de un mismo poema a la gloria de Francia y a su doble misión civilizadora y guerrera" (*Viajes por Europa* 459) se enmarca en un proyecto más amplio que enfatiza el ineludible peso de la historia en la formación de las identidades nacionales modernas. París es una ciudad emblemática porque sus monumentos encarnan la historia de Francia y ofrecen al espectador que los contempla claves ineludibles para entender el desarrollo de la modernidad durante el XIX. Pardo Bazán, en cierta medida, experimenta en estas apreciaciones visuales los efectos de la descarga eléctrica que, según Benjamin, afectan al paseante que se sumerge en la multitud. No son juicios provocados por el contacto con la muchedumbre de París sino más bien por la contemplación de los distintos estratos arquitectónicos que se superponen en la gran metrópolis francesa. La intensidad de esta experiencia urbana, en cualquiera de los casos, genera similares efectos estéticos tanto en la crítica de la modernidad formulada por el filósofo alemán como en los ensayos críticos de la escritora gallega.

CONCLUSIÓN: EMILIA PARDO BAZÁN Y WALTER BENJAMIN. HACIA UNA DEFINICIÓN DE LA MODERNIDAD EN EL ENTORNO ESTÉTICO DEL MODERNISMO

Las evidentes diferencias socio-estéticas entre el filósofo Walter Benjamin, impulsor de una teoría crítica de la modernidad, y la escritora Emilia Pardo Bazán, promotora entusiasta de esa misma modernidad burguesa para facilitar la regeneración moral de España, no impiden percibir afinidades sugestivas entre ambos autores. Ambos comparten la experiencia viajera y haber ejecutado una minuciosa reflexión crítica sobre el fenómeno urbano moderno. Tanto Benjamin como Pardo Bazán manifiestan asimismo una análoga heterodoxia en la formulación de su obra crítica. Su eclecticismo de estirpe cosmopolita no fue siempre entendido en sus respectivos círculos literarios. La trayectoria de una mujer autora que participa con firmeza en los debates más relevantes de la Restauración

desafiando las convenciones de género ochocentistas manifiesta cierto paralelismo con la peripecia de un judío alemán de la Europa de entreguerras (1918-1939) cuya marginalidad se origina tanto por escribir una obra crítica marxista disidente con respecto a la ortodoxia consagrada por el materialismo histórico como por no haberse integrado plenamente en el mundo universitario alemán de su época. Hanna Arendt vincula a Walter Benjamin con los "hombres de letras" del Antiguo Régimen (Montaigne, Pascal, Montesquieu) que, a diferencia de los intelectuales decimonónicos, desarrollan una actividad material en la que sus ingresos no dependen de un trabajo remunerado, hecho que facilita su "absoluto rechazo a ser integrados política y socialmente" (Arendt 1968: 27-28). El concepto de "hombre de letras" utilizado por Arendt presenta ciertas afinidades con similares tipologías empleadas por Terry Eagleton para diferenciar a los "aficionados" (*amateurs*) dieciochescos que debaten públicamente sobre literatura y política sin preocuparse de su estamento y los "eruditos" (*sages*) victorianos que durante el XIX reformulan la crítica literaria como una práctica académica ajena, en principio, a las presiones del mundo moderno (Eagleton 1984: 9-67). La filiación dieciochesca apuntada por Arendt explica el difícil encaje institucional de Benjamin por la insobornable independencia intelectual del filósofo, causa directa de una persistente marginalidad académica. Esta interpretación, valiosa para entender trayectorias disidentes de figuras que encuentran difícil acomodo en su época, puede también aplicarse, hasta cierto punto, a Emilia Pardo Bazán no tanto por la obvia identificación de la escritora con las premisas filosóficas de la Ilustración cuanto por haber desarrollado en condiciones adversas una obra crítica independiente que no siempre fue respaldada por el beneficio económico o el respaldo institucional. La obra crítica de ambos autores, en cualquiera de los casos, estimula el debate intelectual en sus respectivos contextos culturales y ofrece una relevante interpretación sobre las implicaciones estéticas que el discurso de la modernidad genera en el XIX.

BIBLIOGRAFÍA

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

Aguirre, Jesús (2018): "Cuatro prólogos", en Walter Benjamin, *Iluminaciones*, ed. Jordi Ibáñez Fanés, trad. Jesús Aguirre y Roberto Blatt, Madrid, Taurus, pp. 321-351.

Alas, Leopoldo (1891) [1882]: *Solos de Clarín*, Madrid, Librería de Fernando Fe.

Bravo-Villasante, Carmen (1962): *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Revista de Occidente.

Arendt, Hannah (1968): "Introduction", en Walter Benjamin, *Illuminations. Essays and Reflections*, ed. Hannah Arendt, trad. Harry Zohn, Nueva York, Schocken Books, pp. 1-55.

Arroyo, César (1930): *Galdós*, Madrid, Sociedad General Española de Librería.

Azorín (1960) [1929]: *Andando y paseando (notas de un transeúnte)*. *Obras completas, volumen 5*, ed. Ángel Cruz Rueda, Madrid, Aguilar, pp. 111-222.

Azúa, Félix de (1999): *Baudelaire y el artista de la vida moderna*, Barcelona, Anagrama.

Benjamin, Walter (1992): *Infancia en Berlín hacia 1900*, trad. Klaus Wagner, Barcelona, Círculo de Lectores.

Benjamin, Walter (1994): *La metafísica de la juventud*, trad. Ana Lucas, Barcelona, Altaya.

Benjamin, Walter (2012): *Angelus Novus*, trad. H.A. Murena, Granada, Comares, 2012.

Benjamin, Walter (2014): *Baudelaire* [1939-1940], trad. Alfredo Brotons Muñoz, Jorge Navarro Peréz y Juan Barja, Madrid, Abada.

Benjamin, Walter (2015a): *El autor como productor*, trad. Wolfgang Erger, Madrid, Casimiro.

Benjamin, Walter (2015b): *Crónica de Berlín*, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Abada.

Benjamin, Walter (2017): *Escritos sobre cine*. Ed. Daniel Pitarch. Trad. Alfredo Brotons et al. Madrid: Abada.

Benjamin, Walter (2018): *Iluminaciones* [1961], ed. Jordi Ibáñez Fanés, trad. Jesús Aguirre y Roberto Blatt, Madrid, Taurus.

Benjamin, Walter (2019a): "*El idiota*, de Dostoievski" [1921], trad. José Muñoz Millanes, María Zambrano *et al*., *El idiota*, Valencia, Pre-Textos, pp. 41-46.

Benjamin, Walter (2019b): *Nápoles*, trad. Francisco Uzcanga Meinecke, Madrid, Casimiro.

Bly, Peter (2017): *Viajes y crónicas: el caso de Galdós*, Madrid, Ediciones del Orto.

Burdiel, Isabel (2019): *Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Taurus.

Clemessy, Nelly (1981): *Emilia Pardo Bazán como novelista (de la teoría a la práctica)*, trad. Irene Gambra, 2 vols., Madrid, Fundación Universitaria Española.

Delgado, Luisa (2001): "Subjetividades errantes: Galdós y la localización de la diferencia", *Anales Galdosianos*, 36, pp. 111-119.

Diego, Rosa de (2006): "Pensar, imaginar la ciudad", en *La ciudad como escritura*, Doina Popa-Liseanu, Barbara Fraticelli y Eugenia Popeanga (eds.), Bucarest, Cartea Universitara, pp. 16-37.

Eagleton, Terry (1984): *The Function of Criticism*, Londres, Verso.

Eagleton, Terry (1998): *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria*, trad. Julia García Lenberg, Madrid, Cátedra.

Elkin, Lauren (2017): *Flâneuse. Una paseante en París, Nueva York, Tokio, Venecia y Londres* [2016], trad. Aurora Echevarría, Barcelona, Malpaso.

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

Freire, Ana María (1999): "Los libros de viajes de Emilia Pardo Bazán: el hallazgo del género en Freire la crónica periodística", en *Literatura de viajes. El Viejo Mundo y el Nuevo*, Salvador García Castañeda(ed.), Madrid, Castalia, pp. 203-212.

Freire, Ana María (2005): "Emilia Pardo Bazán: Periodismo y literatura en la prensa", en *Emilia Pardo Bazán: estado de la cuestión*, José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín y Ermitas Penas Varela (eds.), A Coruña: Real Academia Galega, pp. 19-31.

González Herrán, José Manuel (2000): "Andanzas e visións de Dona Emilia: a literatura de viaxes de Emilia Pardo Bazán", *Revista Galega do Ensino*, 27, pp. 37-62.

González Herrán, José Manuel (2021): "La primera vez que vi París", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 851, pp. 18-31.

Gullón, Germán (2021): *Emilia Pardo Bazán. El tiempo de la mujer*, Villanueva de Villaescusa, Valnera.

Iglesia, Anna M. (2019): *La revolución de las flâneuses*, Terrades [Girona], WunderzKammer.

Jeffries, Stuart (2018): *Gran Hotel Abismo. Una biografía coral de la Escuela de Frankfurt*, trad. José Adrián Vitier, Madrid, Turner.

Jiménez Millán, Antonio (2019): "La ciudad en la poesía contemporánea (de Baudelaire a García Lorca)", en *La ciudad como arquetipo. Literatura, historia y arte*, Guadalupe Fernández Ariza (ed.), Zaragoza, Libros Pórtico, pp. 37-57.

Kreuiter, Allyson (2015): "The Flâneuse and the City as Uncanny Home in Lawrence Durrell's *The Alexandria Quartet*", *Literator*, 36: 1, pp. 1-8.

Llovet, Jordi (1992): "Walter Benjamin, el paseante en la ciudad: *La obra de los pasajes*", en *Para Walter Benjamin*, Siegfried Unseld *et al*. (eds.), Bonn, Arbeitskreis selbständiger Kultur-Institute, pp. 214-229.

Marx, Carlos (1984) [1872-1873]. *El capital*, trad. Pedro Scaron, vol. 1, Madrid, Siglo XXI.

Muñoz-Muriana, Sara (2017): *"Andando se hace camino". Calle y subjetividades marginales en la España del siglo XIX*, Madrid, Iberoamericana.

Musgrove, Martha Jane (2009): "The Semi-Detached Flâneuse: Feminine Diversity in Romantic London", *European Romantic Review*, 20:2, pp. 159-166.

Ordóñez, Elizabeth J. (2004): "Mapping Modernity: The *Fin de Siècle* Travels of Emilia Pardo Bazán", *Hispanic Research Journal*, 5: 1, pp. 15-25.

Pardo Bazán, Emilia (1886): *Apuntes autobiográficos*, en *Los pazos de Ulloa*, vol. 1, Barcelona, Daniel Cortezo.

Pardo Bazán, Emilia (1893): "Advertencia Preliminar", en Augusto Bebel, *La mujer ante el socialismo*, Madrid, Biblioteca de la Mujer, pp. 5-7.

Pardo Bazán, Emilia (1973): *Obras completas*, ed. Harry Kirby, vol. 3, Madrid, Aguilar.

Pardo Bazán, Emilia (2006a): *Viajes por España*, ed. Tonina Paba, Colmenar Viejo, Bercimuel.

Pardo Bazán, Emilia (2006b): *Viajes por Europa*, ed. Tonina Paba, Colmenar Viejo, Bercimuel.

Parsons, Deborah L. (2020): *A Cultural History of Madrid*, Oxford, Berg.

Patiño Eirín, Cristina (2009): "El viaje en el itinerario de la escritura de Pardo Bazán", *La Tribuna: cadernos de estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, 7, pp. 169-183.

Pope, Richard (2010): "The Jouissance of the Flâneur: Rewriting Baudelaire and Modernity", *Space and Culture*, 13:1, pp. 4-16.

Tsuchiya, Akiko (2011): *Gender and Deviance in Fin-de-siècle Spain*, Toronto, University of Toronto Press.

Useros, Ana y Rendueles, César (2012): "Encontrarse en una ciudad. Los escritos políticos de Walter Benjamin". *Escritos políticos*. Walter Benjamin. Trad. Alfredo Brotons Muñoz y César Renduelles. Madrid: Abada.

Vallejo, Catharina (2008): "Emilia Pardo Bazán: Gender, Modernity and Nationalism at the Paris World Exhibitions of 1889 and 1900", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, no. 32.3, pp. 453-473.

Valverde, José María (1992): "Walter Benjamin: un héroe de nuestro tiempo". *Para Walter Benjamin*. Ed. Siegfried Unseld *et al*. Bonn: Arbeitskreis selbständiger Kultur-Institute, pp. 14-33.

Wilson, Elizabeth (1992): *The Sphinx in the City. Urban Life, the Control of Disorder, and Women*. Berkeley: University of California Press.

Wilson, Elizabeth (2001): *The Contradictions of Culture. Cities, Culture, Women*. Londres: Sage.

Wolff, Janet (1990): *Essays on Women and Culture*. Berkeley: University of California Press.

Wolff, Janet (2003): *AngloModern. Painting and Modernity in Britain and the United States*. Ithaca: Cornell University Press.

Wolff, Janet (2006): "Gender and the Haunting of Cities: or, the retirement of the flaneur". *The Invisible Flâneuse? Gender, Public Space, and Visual Culture in Nineteenth-Century Paris*. Eds. Aruna D'Souza y Tom McDounough. Manchester: Manchester University Press, pp. 19-31.

Wolff, Janet (2008): *The Aesthetics of Uncertainty*. New York: Columbia University Press.

Yvars, José-Francisco (1992): "En la frontera del silencio. Walter Benjamin, 1892-1940".

Aproximación a las voces autodiegéticas de Emilia Pardo Bazán. Una lectura de *Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina*

Donatella Siviero
UNIVERSITÀ DI MESSINA
dsiviero@unime.it

(recibido novembro /2021, aceptado decembro/2021)

RESUMEN: El trabajo analiza los dispositivos pragmáticos de construcción de la voz narradora autodiegética en *Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina* (1879) de Emilia Pardo Bazán. Se trata de la primera de las narraciones pardobazanianas en las que habla un 'yo' ficcional que tiene identidad distinta de la autora, pero que prentende ser reconocido como perteneciente al mundo referencial. En particular, se estudia el funcionamiento de los aparatos paratextuales de la novela.

PALABRAS CLAVE: Pardo Bazán – Subjetividad literaria – Autobiografía – *Pascual López*.

ABSTRACT: This paper analyses the pragmatic devices employed in building the autodiegetic narratorial voice in Emilia Pardo Bazán's *Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina* (1879). This is the first of the pardobazanian narratives in which a fictional 'I' speaks has a different identity from the author but seeks to be recognised as a subject belonging to the referential world. In particular, the functioning of the paratextual devices of are studied.

KEYWORDS: Pardo Bazán – Literary subjectivity – Autobiography – *Pascual López*.

A pesar de que en sus novelas Emilia Pardo Bazán privilegió la narración heterodiegética en tercera persona, no le fue indiferente la opción de la escritura autodiegética en la variante de voz autobiográfica simulada. Se trata de una modalidad narrativa que, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, iría enriqueciendo de manera exponencial el panorama novelístico español (Caballé 1995; Escartín Gual 2010). El fenómeno de la difusión de las escrituras subjetivas simuladas es uno de los resultados de las transformaciones y evoluciones que la narrativa novelesca experimenta a lo largo de la Edad de Plata y está relacionado con la "crisis activa" del modo mimético-realista (Pérez de Ayala 1964: 88) y con el gran desarrollo decimonónico del género autobiográfico (Durán López 2004). La novela española va alejándose de la gran órbita realista y va inclinándose hacia la utilización de dispositivos cada vez más complejos y singulares para la creación de voces y perspectivas narrativas. Además, la atención de los novelistas va desplazándose de la

sociedad a los abismos y misterios del individuo, de la realidad exterior a una interior[1]. No solo la subjetividad se transforma en materia novelable, sino que, en varias ocasiones, serán los mismos personajes quienes contarán su propia historia en primera persona. Se asiste así a la aparición de un número considerable de novelas disfrazadas de diarios, memorias y epistolarios, obras que se acercan a la escritura autobiográfica y que cada vez tienen menos que ver con la idea de una arquitectura narrativa basada en la reproducción objetiva de la realidad social.

A través del dispositivo retórico de la simulada subjetividad autobiográfica, desde sus mundos posibles esos entes de ficción se presentan como si fueran seres reales y pretenden ser creídos como tales, a pesar de no tener identidad nominal con el autor del mundo referencial. Valga solo recordar, por citar algunos ejemplos, las diversas incursiones en el ámbito de la simulación y creación de identidades fingidas de reconocidos autores como Antonio Machado, Ramón María del Valle-Inclán, Pío Baroja y Miguel de Unamuno[2]. Se trata de un peculiar tipo de escritura que, con su clara "voluntad de subversión de los mecanismos convencionales del arte de la veracidad" (Rosell 2010: 108), rompe el horizonte de expectativas del lector y al mismo tiempo juega con él, le desafía exigiéndole constantemente una atenta cooperación intepretativa.

Así, los novelistas finiseculares aprovechan la fórmula de la subjetividad simulada, que por supuesto no era una novedad de la época[3], aplicándola a temáticas y sensibilidad modernas. En muchos casos, sus narraciones no se ajustan simplemente al molde de la novela autobiográfica 'pura'[4], sino que, a través de contaminaciones e hibridaciones genéricas, acaban configurándose como textos casi experimentales. Se trata de un fenómeno literario complejo, que la crítica ha empezado a estudiar en profundidad a partir de la segunda mitad del siglo pasado, llegando a desmentir uno de los repetidos lugares comunes acerca de la novela española de finales del diecinueve, es decir, su supuesta 'falta de inclinación' hacia la escritura subjetiva (Del Prado Biezma, Bravo Castillo, Picazo, 1994; Fernández Prieto, Hermosilla Álvarez 2004; Durán López 2004 y 2005)[5].

---

[1] No hay que perder de vista que "La última década del siglo XIX fue una época que cultivó un cierto narcisismo entre simbolistas, decadentes, prerrafaelitas..., y rindió culto al yo como criterio de valor estético y moral. La necesidad de 'mostrarse' –consecuencia de la actitud de rebeldía surgida con la modernidad– se convirtió en tendencia de la Europa finisecular que usó el yo como un desplante ante la sociedad. El resultado fue una literatura de ensimismamiento, intimismo o egolatría" (Escartín Gual 2010: 5).

[2] Huelga recordar que, pasada ya la Edad de Plata, otros siguieron dedicándose a la poética de la falsificación del yo, como Gonzalo Torrente Ballester y, sobre todo, Max Aub (Rosell 2017).

[3] Piénsese tan solo a un ilustre antepasado, *Lazarillo de Tormes*, una novela estructurada engañosamente como una verdadera larga carta que el tal Lázaro, que se presenta como un ser real, escribe a petición del misterioso interlocutor Vuestra Merced. La ficción del anónimo autor, creador del ficcional yo narrador, está bien sustentada por un paratexto en el que ningún elemento desmiente la presunción de veracidad.

[4] A propósito de la relación entre novela y género autobiográfico, cabe introducir una distinción entre una novela, digamos, autobiográfica pura y una novela que se podría definir autobiográfica simuladamente desficcionalizada, que es la que conoce cierto desarrollo en la Edad de Plata. Mientras que la primera se distingue de la autobiografía por el aspecto pragmático del carácter abiertamente ficcional del narrador, en la segunda se ponen en marcha una serie de recursos de desficcionalización que intentan disimular su estatuto de narrativa de invención e imprimir un sello de autenticidad al relato (Siviero 2011).

[5] Recuerda Santiáñez que "la abundancia de autobiografías, reales o ficticias […] destaca en la narrativa del fin de siglo respecto a las décadas anteriores. […] En años posteriores, la novela vanguardista manifestaría un interés extraordinario por la narrativa autodiegética" (2002: 255-256).

Esta breve premisa sirve para contextualizar los relatos novelescos de Emilia Pardo Bazán que se presentan como si se tratase de verdaderos escritos autobiográficos, a pesar de que los narradores son unos falsos 'yoes' cuya identidad no coincide con la de la autora y que, por consiguiente, se adscriben a la modalidad de la falsa subjetividad. El corpus al que me refiero se compone de nueve novelas: cuatro en las que las voces autodiegéticas comparten la narración con una voz extradiegética en tercera persona y cinco en las que solo habla un yo autodiegético. Al primer grupo pertenecen *Insolación* (1889)*, Misterio* (1902)*, La Quimera* (1905) y *Dulce dueño* (1911); al segundo *Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina* (1879)*, Una cristiana-La prueba* (1890)[6], las dos novelas del ciclo de Adán y Eva, *Doña Milagros* (1894) y *Memorias de un solterón* (1896), y *La sirena negra* (1908)[7]. En todas ellas, aunque en cada una de manera peculiar, la construcción de narradores elusivos, ambiguos, sospechosos, en una palabra, no fidedignos, así como el juego de simulada desficcionalización que se pone en marcha el caso de la novela que analizaré más adelante, o sea *Pascual López*, permiten vislumbrar ya aquella incertidumbre epistemológica que sería una de las peculiaridades de la narrativa de la primera mitad del siglo XX (Santiáñez-Tió 1994). Se puede afirmar, por lo tanto, que en dicho corpus la escritora ensaya unas técnicas que son ya de un indudable sabor modernista[8].

En el caso de las novelas del primer grupo, que podríamos definir de autodiégesis parcial, las voces en primera persona se alternan y entrecruzan con la voz en tercera persona y van a conformar un interesante engranaje polifónico. Repasemos rápidamente la estructura de cada una de ellas. En *Insolación* un irónico narrador omnisciente abre el primer capítulo in medias res para luego dejar la palabra a la protagonista Asís que cuenta su aventura desde su punto de vista desde el capítulo II hasta el VIII; la voz en tercera persona vuelve a tomar el hilo de la narración a partir del capítulo IX y hasta el último, el XXII. En la segunda parte de *Misterio* aparece la relación autobiográfica del personaje Guillermo Dorff escrita por él mismo y que lee otro personaje, Renato de Brezé[9]. En *La Quimera* se alternan una voz omnisciente y las voces autodiegéticas de tres personajes: el pintor Silvio Lago, la vizcondesa Clara Ayamonte y el doctor Mariano Luz. El primero habla a través de las páginas de un libro de memorias y de las cartas que, a lo largo de su viaje a los Países Bajos, envía a su protectora Minia Dumbría. Asimismo, las voces de la vizcondesa y el doctor se oyen a través de un intercambio epistolar entre los dos. Además, Clara es autora de las "Cuatro meditaciones" ("En la sombra", "La escala", "Las lágrimas",

---

[6] Los dos títulos *Una cristiana y La prueba,* como es sabido, se consideran una única novela en dos partes.

[7] Según Hemingway, "the first-person method was, for [Pardo Bazán], essential to the kind of psychological novel in which the characters reveal the secrets of their inner lives" (1983: 70). Para Tolliver el uso de la primera persona es una especie de 'ventriloquía' (1998: 292).

[8] Desde hace tiempo los estudios pardobazanianos han dejado de lado las interpretaciones únicamente en clave realnaturalista de la producción de la escritora, arrojando nueva luz sobre su producción y demostrando lo reductivo que era asociar de manera rígida y automática los marbetes de realismo y naturalismo a su obra. No es una casualidad si el título de la exposición organizada por la Biblioteca Nacional de España con la que se le rindió homenaje en 2021, año del centenario de su muerte, haya sido *El reto de la modernidad:* la intención de los organizadores era dejar claro lo modernos que fueron los retos de la escritora.

[9] La narración contenida en dicho manuscrito, que se dice autógrafo, ocupa los capítulos del II al IV y luego parte de los VI, IX, XI y XII.

"Canción de boda"), una especie de monólogo interior sobre su conversión espiritual que la llevará a entrar en un convento de carmelitas[10]. En *Dulce dueño* la voz narradora, desde el capítulo II hasta el último pertenece a la protagonista Lina Mascareñas; solo al final se descubre que se trata de una especie de diario íntimo de la protagonista[11]. En estas novelas, el uso del subjetivismo y de la alternancia de focalización deja entrever una cierta voluntad por parte de la escritora de construir sus mundos ficcionales ensayando recursos descriptivo-narrativos un tanto alejados de los del modo mimético-realista. Lo cual puede resultar un indicio de su consonancia con el cambio de paradigma que, con la "gente nueva". empezaría a producirse en la novela finisecular y, por consiguiente, la modernidad de la estética pardobazaniana.

Por lo que atañe a las cinco novelas del segundo grupo, el sujeto de la enunciación que tiene relación de identidad con el sujeto enunciado pero no con la autora empírica es siempre masculino. En *Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina*, como se verá, es el estudiante de medicina del título que narra su sus vivencias entre picarescas y fantásticas. En *Una cristiana-La prueba* la voz narradora pertenece a Salustio Meléndez Unceda, otro estudiante, en este caso de ingeniería, que cuenta restrospectivamente su enamoramiento por Carmiña, que será la mujer de su tío. En *Doña Milagros* el narrador que habla en primera persona y cuenta sus avatares familiares es Benicio Neira, aunque en realidad el relato resulta ser obra de una escritora y, por tanto, fruto de un juego metaficcional. Efectivamente, en el alegórico "Prólogo en el cielo" el lector asiste a un diálogo dramático entre tres voces, el Héroe, la Voz del Espíritu de Dios y el Angelito. El Héroe ha llegado a las puertas del cielo pero todavía no puede entrar porque, le dice el Espíritu de Dios, "aún te queda una penitencia que cumplir. Antes de entrar en el goce de la beatitud, bajarás otra vez a la tierra y escribirás tu historia, para bien de algunos de tus semejantes" (Pardo Bazán 1999: 576) y le ordena que cuente su vida en forma novelesca. Al Héroe, desesperado porque, afirma, no es novelista y no sabe qué hacer, le ayuda el Angelito, un hijo suyo muerto de niño. El Angelito le dice: "Tú no tienes que escribir la novela. Basta con que la inspires. Yo te llevo a casa de un novelista de profesión; te acercas a su oído y susurras 'Mire usted, cuando vivía hice esto, aquello y lo otro; pensé así, sentí asado...'. Y basta. Él se encargará del resto" (Padro Bazán 1999: 578). Así, las dos almas se introducen en casa de una escritora, que es la que escribirá la (falsa) autobiografía, aunque de forma inconclusa. En la sucesiva novela del ciclo, *Memorias de un solterón*, el personaje-narrador Mauro Pareja cuenta un trozo de su propia existencia. Puesto que

[10] En los capítulos I y 6, cuyo título es "Alborada", y los 3 y 5, cuyo título es "París" habla solo el narrador en tercera persona. En el capítulo II, "Madrid", la narración heterodiegética va alternándose con las "Hojas de memorias del libro de Silvio Lago", el breve epistolario entre Clara Ayamonte y el Dr. Luz, y las cuatro "Meditaciones" de la vizcondesa. El capítulo IV, "Intermedio artístico", es la relación del viaje de Lago por los Países Bajos escrita por él mismo en forma de cartas a Minia.

[11] Lina escribe explícitamente en la V y última parte del capítulo VII: "En este asilo, donde me recluyeron, escribo estos apuntes, que nadie verá, y sólo yo repaso, por gusto de convencerme de que estoy cuerda, sana de alma y de cuerpo, y que, por la voluntad de quien puede, soy lo que nunca había sido: feliz" (Pardo Bazán 1989: 296).

su biografía se entrecruza con la de Neira[12], Pareja acaba completando también el relato de la vida de aquel, huelga decir desde su punto de vista. La voz narradora de *La sirena negra* pertenece a la del aristocrático Gaspar Montenegro, un personaje que de profundas inquietudes que se ajusta al modelo de dandi decadente finisecular (Thion Soriano-Mollá 2012), pero de una gran complejidad psicológica (Bardavío Estevan 2022).

Quizá la más sorprendente de las novelas de este último grupo, desde el punto de vista estructural, resulta *Pascual López*, sobre todo por tratarse de la primera que publica Pardo Bazán. Salió en 1879 primero en ocho entregas, en los números del 271 al 278 de *Revista de España*, y luego en volumen, ese mismo año, por la Tipografía Montoya de Madrid[13]. A pesar de que es indudablemente una obra de juventud, es sumamente interesante ya que se presenta como un refinado ejemplo de hibridación de varias modalidades narrativas (González Herran y Patiño Eirín 1996). En efecto, el código narrativo autobiográfico se entremezcla con el picaresco y el fantástico, creando un entramado de casi ciencia-ficción; además, el ambiente en el que se desarrolla la acción es de clara filiación gótica (García Candeira 2017).

El análisis de los elementos peritextuales de *Pascual López*, como veremos inmediatamente, nos confirmará que las estrategias que se ponen en marcha en los umbrales implican directamente al lector y le requieren una forma de descodificación activa como la que le exigiría mucha de la novelística modernista[14]. Efectivamente, la novela se abre con un peritexto que se revela sumamente interesante. Se trata de un prefacio autoral auténtico, fechado en Santiago, el 16 de abril 1879 y, en el caso de la primera entrega publicada en *Revista de España*, firmado por la autora con nombre y apellido. A pesar de que en la edición en volumen la firma desaparece, el lector no duda en identificar el yo prologuista con el nombre que se lee tanto en la cubierta como en la portada, dado que el sujeto enunciador habla de sí como de "autora" de la "novela sencilla" que está prologando (Pardo Bazán 1879: 7)[15].

En general, el emisor de en un prefacio autoral auténtico da una serie de explicaciones sobre la composición de la obra y sobre cómo nació, argumenta acerca del porqué debe leerse y, sobre todo, da instrucciones respeto a cómo leerla, poniendo en marcha unos mecanismos persuasivos cuyo fin es activar la *captatio benevolentiae* del lector-destinatario.

---

[12] A propósito de la relación entre las dos novelas, Cardona señalaba algunas inconguencias narrativas en ellas, afirmando que estas "le han añadido […] un aire de modernidad. Leyéndolas ahora encontramos en estas incongruencias una especie de juego de la autora con el lector que nos obliga a formular preguntas que, a su vez, nos llevan al meollo del asunto" (1999: 62-63).

[13] Guarino recuerda que "il romanzo ebbe una fortuna editoriale abbastanza interessante. Fu rieditato in volume nel 1889 con una nuova prefazione della stessa autrice e un corredo di recensioni apparse immediatamente a ridosso della prima uscita […] Venne poi ripubblicato nel 1905 in un'edizione anglosassone, con il testo originale, una prefazione in inglese e un glossario finale dei termini spagnoli di difficile comprensione" (Guarino 2020: 21-22).

[14] A este propósito, Grasso afirma que el personaje pardozaniano "non compie un regolare e canonico percorso d'inserimento nel mondo: eppure il resoconto confuso e precario della sua vita all'insegna del fallimento, in netto anticipo rispetto a quella dei suoi discendenti letterari primonovecenteschi, sembra essere già bastevole per sé, indispensabile per orientarsi negli abissi dell''io'" (Grasso 2019: 276).

[15] Cito por la edición de 1879, adaptando el texto a las normas actuales y confrontándolo con la primera publicación por entregas de *Revista de España.* El ejemplar se encuentra digitalizado en la BNE y lleva una dedicatoria autógrafa de la autora a Ventura Ruiz Aguilera.

Este último, por consiguiente, extrae del prólogo autoral auténtico orientaciones respecto al género de la obra y al tipo de comunicación que tendrá lugar y se dispone a leerla según estas indicaciones[16]. El prefacio de *Pascual López* parecería seguir bastante de cerca el modelo retórico tradicional de prólogo autoral auténtico, pues incluye explicaciones relativas a la composición de la obra y relata cómo se le ocurrió a la autora escribir la historia, pero a fin de cuentas lo que hace es, en cierta manera, desafiar la inteligencia del lector. El yo que habla proporciona a su interlocutor pistas engañosas y, en lugar de situarle en una posición clara para estipular un contrato estable, hace todo lo posible por colocarle en una situación ambigua, entre afirmaciones y negaciones en cadena, flotando voluntariamente entre asunción y denegación de autoridad respeto a la obra que está presentando.

Tras hablar brevemente y en general de la función de los prefacios, anotando que "Siempre que el prólogo ponga al lector en camino de leer con más provecho la obra, diré que es acertada añadidura o complemento indispensable", la prologuista escribe lo siguiente: "En vista de todo lo ya apuntado, consideré que no teniendo *Pascual López* mayores ínfulas que de novela sencilla y más o menos entretenida, bastábanle para introducción unos renglones de su propia autora" (Pardo Bazán 1879: 7). Aquí, pues, hay dos claras referencias al género de la obra y a la relación que respecto a ella tiene quien está hablando. A la narración se le define 'novela', o sea, obra de ficción; su autora es Emilia Pardo Bazán, que en el caso de la primera entrega de *Revista de España* firma el prólogo y cuyo nombre, en el caso del libro, aparece en la cubierta y la portada. De acuerdo con dichas indicaciones, el nombre masculino que sirve de título así como el subtítulo remático, que aparece entre paréntesis, son elementos ficcionales, puesto que designan la novela creación de Emilia Pardo Bazán. Sin embargo, a renglón seguido la prologuista declara:

> *Pascual López* es el extracto, atinado y puesto en orden, de los apuntes autobiográficos de un estudiante de medicina en la insigne escuela compostelana. Por antojárseme que las aventuras, comunes unas y extraordinarias otras, del pobre mozo, alcanzan a proporcionar con su lectura un rato de solaz al que las repase, me tomé el trabajo de corregir y enmendar las confusas notas, de esclarecer algunos puntos oscuros y mal explicados que advertí en ellas, de apoderarme de las ideas del estudiante, desenvolviéndolas, de acortar hartas divagaciones, y de reemplazar el estilo no muy castizo con el mío, que, sin ser inmejorable, aventaja extraordinariamente al de mi protagonista. Agradome la tarea de pergeñar y dar forma a las sueltas hojas del diario de *Pascual López* […] (Pardo Bazán 1879: 7).

Estas afirmaciones crean una especie de corto circuito entre dos propuestas de pactos de lectura antagónicos: por un lado, habría el pacto de ficción, que la palabra "novela" presupone; por el otro, la referencia a un preexistente manuscrito de un tal Pascual López, o sea, a los "apuntes autobiográficos", las "confusas notas", y las "sueltas hojas de diario"

[16] Sobre las funciones del prólogo autoral auténtico es todavía una referencia ineludible el clásico estudio de Genette 1987: 182-218.

del estudiante, deja vislumbrar la propuesta de un pacto autobiográfico, sustentado también por la referencia del subtítulo al género de la "autobiografía". Efectivamente, en un primer momento la voz autoral, al hablar de 'novela' y de 'mi protagonista', parece asumir sobre sí toda la responsabilidad de la creación del personaje Pascual López y de su mundo ficcional, con lo cual la primera propuesta parece ser la de un pacto novelesco. Sin embargo, inmediatamente después limita dicha responsabilidad, declarándose simplemente editora, correctora y trasmisora de los "apuntes informes y sin estilo del estudiante" y, por lo tanto, en cierta manera nega su autoridad, además sin explicar cómo las páginas del prototexto han llegado a sus manos. A propósito del manuscrito preexistente, el uso del mencionado recurso que en teoría tendría que desficcionalizar el relato creando verosimilitud y garantizando su autenticidad, en realidad hace el efecto contrario. Como es sabido, el largo uso del tópico para encubrir la ficcionalidad de una obra en la tradición occidental (Farnetti 2005) le ha transformando de dispositivo de autentificación en signo distintivo de lo novelesco (Hermann y Hallyn 1999; Baquero Escudero 2007).

Por si fuera poco, la secuencia de afirmaciones y negaciones que desorientan por su alto grado de ambigüedad sigue en la parte final del texto prologal, donde el discurso de la voz autoral procede de manera casi enigmática, entre otras tentativas de desficcionalización y asunciones de responsabilidad.

La cita es un poco larga, pero me parece indispensable reproducirla:

> Por si algún crítico, de estos que se empeñan en profundizar el sentido de los libros más que sus mismos autores, se dedica a inquirir cuál sea mi propósito y qué es lo que quiero significar con la autobiografía de mi estudiante, haré una salvedad, anticipando la única explicación que me es posible ofrecer a los asiduos destiladores de quinta esencia. Sin que yo me atreva a terciar en la acalorada polémica, a cada paso rediviva, del *arte docente* y el *arte desinteresado* (cuestión abstrusa que me pone miedo cerval con recordarla solo), diré que creo que toda obra bella eleva y enseña de por sí, sin que el autor pretenda añadir a la belleza la lección. Mas el punto estriba cabalmente en que sea bella la obra. ¿Lo es mi novela? No estoy autorizada para decirlo: mi voto es recusable. De encerrar *Pascual López*, en su género, alguna verdadera belleza, contendría también alguna enseñanza. De no, las enseñanzas que tratase de inculcar alcanzarían solo a hacer más tediosa la novela. Claro está que en mi pensamiento alguna significación moral tienen los personajes de la obra; pero si he andado tan torpe en el arreglo y refundición de los apuntes de *Pascual López* que no logre que el lector inteligente y discreto saque la consecuencia de lo que lee, prefiero callármela, no sea que me arguya con que, puesto que la quise decir, debí haberla dicho (Pardo Bazán 1879: 8-9).

Como se puede apreciar, la voz autoral vuelve a afirmar la condición ficcional de la obra, ya que por dos veces la define "novela", pero al mismo tiempo hace referencia a que ésta no es una invención sino fruto del trabajo de arreglo y refundición de un prototexto, o sea los apuntes originales del autobiógrafo Pascual López. Se finge, pues, que la narración se basa en el contenido histórico y verídico del manuscrito del que la autora simula ser editora. Está claro que la apelación directa al lector inteligente y discreto, que es en primer lugar un guiño intertextual a los prólogos cervantinos –tanto del *Quijote* como de las *Novelas ejemplares*–, es al mismo tiempo un guiño al interlocutor, una invitación a

que este suspenda su incredulidad y colabore en la creación de la que será la "verdadera cuanto inverosímil historia" de Pascual, como el mismo yo autodiegético afirma en el exordio del primer capítulo (Pardo Bazán 1879: 11). *Pascual López*, pues, es una novela del yo al mismo tiempo verdadera e inverosímil, que bajo el signo de la simulación y de la ambigüedad, se coloca entre dos pactos. El manejo intencionado en el peritexto de informaciones que parecen contradecirse entre ellas pone en marcha un inteligente juego a través del que se propone al lector, de ayer y de hoy, una especie de 'pacto ambiguo': la obra sería, pues, uno de aquellos relatos novelescos que "constituyen un caso límite del protocolo y de las reglas de funcionamiento de los dos grandes pactos narrativos", colocándose así en un territorio que es "un amplio laboratorio de experimentación literaria" (Alberca 2007: 69-70).

Para acabar, quisiera volver muy brevemente al subtítulo remático de la obra para señalar que se trata de otro elemento de novedad. Según George Gusdorf (1975), el término "autobiografía" es relativamente moderno, ya que aparecería por primera vez en 1798 usado por Fréderic Schlegel. En la España de la segunda mitad del siglo XIX es todavía un neologismo, si se considera que el primer diccionario a dar entrada al lema parece ser el *Diccionario de la lengua española* de Joaquín Ramón Domínguez publicado en 1846-47. Pues bien, es muy probable que la primera vez que la palabra se utilizó en el ámbito lingüístico español para designar una obra de creación literaria ficcional fue exactamente en *Pascual López* (López García 2009). Si la relación dialógica que el texto prologal establece con el lector ya permite entrever cierto 'aire de familia' entre esta novela y la que será la innovadora narrativa finisecular, el subtítulo es un indicio más de lo avanzados que eran los conocimientos y las ideas de la escritora. La cual cerraba el prólogo que acabamos de analizar afirmando con modestia, por supuesto falsa: "Terminaré declarando con sinceridad que, a pesar del amor que inspiran los hijos del entendimiento, no me sorprenderá que esta obra se sumerja en el golfo del olvido, donde anualmente caen tantos libros, quizás más sazonados, gustosos y amenos que *Pascual López*" (Pardo Bazán 1879: 9). Nada de olvido, puesto que en el siglo XXI continuamos hablando de la obra y de las posibles lecturas que sigue ofreciendo.

BIBLIOGRAFÍA

Alberca, Manuel (2007): *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva.

Baquero Escudero, Ana (2007): "Un viejo y persistente tópico literario: el manuscrito hallado", *Estudios Románicos*, 17 (2), pp. 249-260. [on line]

Bardavío Estevan, Susana (2022): "Un estado de la conciencia contemporánea": género y moral en *La sirena negra* de Emilia Pardo Bazán", *Neophilologus* 106, pp. 39–56.

Caballé, Ana (1995): *Narcisos de tinta. Ensayo sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglos XIX y XX)*, Madrid, Megazul.

Cardona, Rodolfo (1999): "Ciclo Adán y Eva: la autobiografía de don Benicio Neira en versión de Emilia Pardo Bazán", en Anthony H. Clarke (ed.): *A Further Range. Studies in Modern Spanish Literature from Galdós to Unamuno. In memoriam Maurice Hemingway*, Exter, University of Exter Press, pp. 61-74.

Del Prado Biezma, Javier, Juan Bravo Castillo y María Dolores Picazo, eds. (1994): *Autobiografía y modernidad literaria*, Ciudad Real, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Durán López, Fernando (2004): "La autobiografía plural en la segunda mitad del siglo XIX", en Celia Fernández Prieto y María Ángeles Hermosilla Álvarez (eds.): *Autobiografía en España: un balance. Actas del congreso internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de Octubre de 2001*, Madrid, Visor, pp. 381-390.

_____ (2005): "Realidades y prejuicios sobre la autobiografía española del siglo XVIII y principios del XIX", en Christian von Tschilschke y Andreas Gelz (eds.): *Literatura – Cultura – Media – Lengua. Nuevos planteamientos de la investigación del siglo XVIII en España e Hispanoamérica*, Frankfurt, Peter Lang, Europäische Verlag der Wissenschaften (Europäische Aufklärung in Literatur und Sprache, 17), pp. 163-175.

Escartín Gual, Montserrat (2010): "Del autoconocimiento a la autoficción", *Ínsula*, núm. 760, abril, pp. 5-12. [en línea]

Farnetti, Monica (2005): *Il manoscritto ritrovato. Storia letteraria di una finzione,* Firenze, Società Editrice Fiorentina.

Fernández Prieto, Celia y María Ángeles Hermosilla Álvarez, eds. (2004): *Autobiografía en España: un balance. Actas del congreso internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de Octubre de 2001*, Madrid, Visor.

García Candeira, Margarita (2017): "¿Santiago de Compostela, ciudad gótica?: lo siniestro y lo decadente en *Pascual López", RILCE Revista de filología hispánica*, 35.2, pp. 478-500.

Genette, Gérard (1987): *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil.

González Herrán, José Manuel y Cristina Patiño Eirín (1996): "Introducción" a Emilia Pardo Bazán, *Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina*, eds. José Manuel Gonazález Herrán y Cristina Patiño Eirín, Santiago de Compostela, Ara Solis-Consorcio de Santiago, 1996, pp. 9-48.

Grasso, Ida (2019): "Essere Pascual López ovvero Andrés Hurtado. Paradigmi clinici e forme della scrittura autobiografica nel romanzo spagnolo tra Otto e Novecento", *Ticontre. Teoria, testo, traduzione*, núm. 11, pp. 265-282. [en línea]

Guarino, Augusto (2020): "L'università nel romanzo realista spagnolo. Il caso di *Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina* di Emilia Pardo Bazán", en Jana Altmanova, Laura Cannavacciuolo, Marco Ottaiano, Katherine E. Russo (eds.):

Across the university. Linguaggi, narrazioni, rappresentazioni del mondo accademico, Napoli, Editoriale Scientifica, pp. 19-32.

Gusdorf, George (1975): "De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire", *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 6, pp. 957-1002.

Herman, Jean y Fernand Hallyn eds. (1999): *Le topos du manuscrit trouvé. Hommages à Christian Angelet*, Louvain-Paris, Éditions Peeters.

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

López García, Félix (2009): "De la entrada de la voz *autobiografía* en España y su aplicación al ámbito de la literatura (1854-1898)", *Hesperia. Anuario de filología hispánica*, XII, núm. 2, pp. 5-27.

Pardo Bazán, Emilia (1879): *Pascual López (Autobiografía de un estudiante de medicina)*, Madrid: Montoya y compañía. [on line]

_____ (1999): Doña Milagros [1894], en *Obras Completas. Novelas*, eds. Darío. Villanueva y José Manuel González Herrán, 5 vols., Madrid, Biblioteca Castro, vol. III, pp. 575-776.

_____ (1989): *Dulce dueño* [1911], ed. Marina Mayoral, Madrid, Castalia.

Pérez de Ayala, Ramón (1964): *Ante Azorín*, ed. José García Mercadal, Madrid, Biblioteca Nueva.

Rosell, Maria (2010): "El yo híbrido: la autobiografía como materia novelable en algunas novelas de artista", en Élisabeth Delrue (ed.): *Le roman espagnol* entre 1880 et 1920, Paris, Indigo, pp. 107123.

_____ (2017): *Max Aub y la falsificación en narrativa contemporánea*, Salamanca, Publicaciones de la Universidad de Salamanca.

Santiáñez Tió, Nil (1994): "Entre el realismo y el modernismo: voz narrativa y deseo triangular en *Una cristiana - La prueba (1890)", Castilla. Estudios de literatura*, núm. 19, pp. 187-205.

_____ (2002): *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos*, Barcelona, Crítica.

Siviero, Donatella (2011): "Sconfinamenti tra generi nella narrativa spagnola tra Otto e Novecento: alcuni esempi", *Enthymema*, núm. 4, pp. 94-106. [en línea]

Thion Soriano-Mollá, Dolores (2012): "*La sirena negra* y Gaspar de Montenegro, hacia el descubrimiento del personaje oscuro de Emilia Pardo Bazán", en Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez (eds.): *Individuo y sociedad en la literatura del XIX*, Santander, Tremontorio, pp.157–165.

Tolliver, Joyce (1998): *Cigar smoke and violet water: Gendered discourse in the stories of Emilia Pardo Bazán*, Lewisburg, Bucknell University Press, Associated University Presses.

El europeísmo de Emilia Pardo Bazán

Marisa Sotelo Vázquez
UNIVERSITAT DE BARCELONA
msotelo@ub.edu

(recibido novembro /2021, aceptado decembro/2021)

RESUMEN: Este artículo se propone estudiar a través de algunos de sus textos principales el europeísmo de Emilia Pardo Bazán. Sin menospreciar la tradición española, reivindica Europa como posibilidad de regeneración futura, de manera que conecta con el pensamiento de escritores mucho más jóvenes, como Miguel de Unamuno. Para ello, nos detendremos en obras como *Por la Europa católica* de 1902.

PALABRAS CLAVE: Europeísmo, Emilia Pardo Bazán, Regeneracionismo, Literatura de viajes.

ABSTRACT: This article aims to study through some of its main texts the Europeanism of Emilia Pardo Bazán. Without underestimating the Spanish tradition, it vindicates Europe as a possibility for future regeneration, in a way that connects with the thinking of much younger writers, such as Miguel de Unamuno. To do this, we will stop at works such as *Por la Europa católica* (1902).

KEYWORDS: Europeanism, Emilia Pardo Bazán, Regenerationism, Travel Chronicles.

Emilia Pardo Bazán fue una europeísta convencida y lo fue desde muy joven, como se deduce de la atenta lectura de sus obras, especialmente de los "Apuntes Autobiográficos", además de múltiples artículos, prólogos, discursos y crónicas de viajes.

Al europeísmo de la autora coruñesa contribuyó en primera instancia su educación fuertemente afrancesada, como evoca en los mencionados "Apuntes", tras su paso por "cierto colegio francés", donde recibió como alimento espiritual "*Telémaco* por activa y pasiva, *Fabulas de La Fontaine* a pasto", y en el que "las menos lerdas salimos de allí hechas unos loritos parlando francés a destajo" (Pardo Bazán 1973: 702-3). Y también contribuyó de forma decisiva su precoz afición a la lectura que la lleva a familiarizarse con la literatura francesa moderna desde muy joven, en primer lugar a través del entusiasmo por las novelas de Víctor Hugo[1] para pasar después a Flaubert, los Goncourt, Daudet y Zola, en su viaje

[1] Su fascinación por Víctor Hugo y por *Nuestra Señora de París* se narra con estas entusiastas palabras en los "Apuntes Autobiográficos": "Esto sí que es novela -pensaba yo relamiéndome-. Aquí nada sucede por modo natural y corriente, como en Cervantes, ni parece una cosa de las que a cada paso ocurren, como en *Fernán*: aquí todo es extraordinario, desmesurado y fatídico, y el entendimiento de quien lo ha escrito tampoco puede medirse con los demás, sino que es fénix sin par" (Pardo Bazán 1973b: 706).

a Vichy en 1881. Lecturas a las que irá sumando a lo largo de su trayectoria su interés por Gautier, Verlaine, Huysmans, Rod, Baudelaire, Bourget, Loti, Barrès y tantos otros.

Otro aspecto fundamental que la acerca a Europa desde muy joven es su afición viajera. Emilia Pardo Bazán consideraba el viaje fuente imprescindible de conocimiento, de descubrimiento de otros países, otras culturas, costumbres y lenguas, siempre con la mirada atenta a todo aquello que pudiera enriquecer la cultura nacional. Ella, por su posición social, tuvo la fortuna de poder viajar por varios países europeos, y aunque son muy frecuentes sus viajes a Francia, Vichy, París y Burdeos, son también importantes sus viajes a Italia[2], Inglaterra, Alemania y los Países Bajos, como lo prueban las diferentes crónicas de las sucesivas Exposiciones Universales celebradas en París, *Al pie de la Torre Eiffel* (1889), *Por Francia y Alemania* (1889), *Cuarenta días en la exposición* (1900), y un libro fundamental en el aspecto que aquí nos ocupa, *Por la Europa católica* de 1902.

Atendiendo rápidamente al desarrollo cronológico de sus obras es preciso mencionar que cuando la escritora inicia su carrera periodística en diversas publicaciones gallegas, y especialmente en *El Heraldo Gallego* (1874-1880), ya es muy evidente su interés por la cultura europea, en este caso por el romanticismo inglés y la personalidad de Lord Byron, así como también por el género de la balada, en un primer acercamiento a la poesía romántica alemana, que años después ampliaría con la traducción de obras de Heine.

Y en la década de los años ochenta los artículos tantas veces citados de *La cuestión palpitante* son un buen ejemplo de su interés por demostrar que la barrera de los Pirineos para ella no era un obstáculo ni un freno a su extraordinaria curiosidad. En los artículos de la famosa polémica -frente a los que renegaban del naturalismo- ella reivindicó en más de una ocasión la necesidad de abrir la cultura española a la cultura francesa.

El posterior interés por la literatura rusa a partir de 1886-87 será también un buen ejemplo de lo que venimos diciendo. De ahí sus palabras en las páginas iniciales y justificativas de sus conferencias en el Ateneo de Madrid en otoño de 1887, recogidas en libro con el título de *La revolución y la novela en Rusia:*

> A veces me ha sucedido oír censuras por mi afición a estudiar el movimiento literario extranjero y darlo a conocer en mi patria; siendo así que no tienen las letras españolas, las castizas, las de manantial quien con más sincera devoción las ame y procure servirlas. Mas esta devoción no pide la ignorancia, desprecio y odio fanático de la belleza cuando se realiza en países extraños. Nunca, que yo sepa, alcanzó la valla de los Pirineos ni los mares que nos cercan a aislarnos intelectualmente del resto del orbe y peor para nosotros si tal llegase a suceder (Pardo Bazán 1973a: 761).

Su concepto de cultura, sin renunciar a la tradición española, fue expansivo y cosmopolita, siempre dispuesta a valorar críticamente múltiples influencias de la cultura europea, francesas, alemanas, italianas, inglesas o rusas, que enriquecieran la cultura nacional; por ello no concibe el aislamiento: "¿a qué rodear a España de un cordón sanitario, hoy absurdo, y sobre absurdo, inútil?". Y, en un párrafo posterior del mismo

[2] Del viaje a Italia ha quedado constancia en *Mi Romería* en 1888.

prólogo precisará aún más su incipiente comparatismo crítico: "¿Ni cómo prosperaría la crítica si la condenasen a privarse de términos de comparación, a girar siempre en el mismo círculo, a no salir de casa así se muera de tedio?" (Pardo Bazán 1973b: 761). Aislamiento del que solo saldrá la cultura española si se abre a la cultura europea:

> A los españoles no nos viene mal abrir de tiempo en tiempo aunque sea un ventanillo para avizorar lo que se piensa en Europa. [...] el mundo se nos acaba en la frontera o tal vez en la Puerta del Sol; no atribuimos importancia sino a nuestras mezquinas agitaciones políticas, a los nimios acontecimientos de nuestra vida interna; y mientras tanto nuestra influencia exterior se anula, vivimos intelectualmente arrinconados -verdad dolorosa que sería delito callar, y que nada supone en contra de las aptitudes geniales de nuestra raza- (Pardo Bazán, 1973b: 761).

En su objetivo de situar la cultura española al nivel de la cultura europea hay que contemplar el apoyo decidido que Emilia Pardo Bazán prestó a la empresa editorial emprendida por el mecenas Lázaro Galdiano, con la creación de la revista *La España Moderna,* sin duda, la publicación más importante del último tercio del siglo XIX, émula de la francesa *Revue des deux Mondes*, que ella con toda seguridad conocía bien. Y ligada a esta empresa editorial la creación de la "Colección de libros escogidos", traducciones de textos fundamentales tanto del francés como del ruso, en este último caso siempre a partir de traducciones francesas. Dicha colección puso al alcance del público español obras de Zola, como *La novela experimental*, *Las veladas de Medan*, *Estudios Literarios* o *El doctor Pascal*; y de Tolstoy, *La sonata de Kreutzer*, *El Principe Nekhli* o *En el Cáucaso*; además de las novelas de los Goncourt, *Renata Mauperin* y *Germinia Lacerteux*, por citar solo unos ejemplos sin olvidar a Turgueniev, Daudet, Wagner, Renan o Barbey d'Aurevilly. En la decisión de traducir a estos autores se perciben evidentes afinidades electivas de Pardo Bazán. Y, además, en este aspecto hay que resaltar su propia faceta de traductora del monumental libro de Auguste Vitu, *París* en 1890[3], con pie de imprenta de Enrique Rubiños, en el marco de La España editorial y un año después su traducción de la novela de los Goncourt *Los hermanos Zemganno,* para la misma editorial.

Se podrían añadir otras múltiples colaboraciones, artículos, conferencias, que acentúan su europeísmo, pero baste con la obligada referencia ya en el siglo XX a los tres volúmenes dedicados a la *Literatura francesa Moderna*, *El Romanticismo* (1910), *La Transición* (1911) y *El Naturalismo* (1914), a los que habría que añadir el volumen póstumo de *El lirismo en la poesía francesa* (1926). De la lectura de esos volúmenes se desprende el extraordinario conocimiento que tenía Emilia Pardo Bazán de la literatura francesa moderna, que ejemplifica mejor que cualquier otra declaración o juicio puntual una verdadera vocación europeísta, más aún afrancesada.

En este itinerario europeo, no solo cultural sino social y político, sobresale su interés por dos países, Francia y Bélgica, por motivos distintos aunque en cierta medida complementarios. Para entender el entusiasmo de Pardo Bazán por Bélgica, más allá

[3] Sobre dicha traducción véanse los artículos de Dolores Thion (2005: 197-242) y Adolfo Sotelo (2021: 49-66).

del interés por la pintura flamenca, hay que analizar sus reflexiones sobre la situación social, política y religiosa de dicho país en contraste con la situación española. La autora, desde una actitud crítica y con un manifiesto afán regeneracionista, va estableciendo una continua comparación entre la situación de ambos países a través de los trece artículos sobre la organización social, religiosa, cultural y artística de Bélgica, recogidos en *Por la Europa católica*. Libro publicado en 1902 y que tras "Una advertencia al que leyere", recoge además de los trece artículos mencionados, tres artículos más sobre diversas cuestiones francesas y dos últimos sobre Portugal.

En la Advertencia inicial o declaración de objetivos señala que sus artículos tienen como ciertas novelas dos argumentos, uno social y otro artístico. Y guiada por su interés no solo en justificar los contenidos de esta recopilación, sino sobre todo con la finalidad de que pudieran ser útiles en nuestro país, declara el papel fundamental que el catolicismo activo, coherente y vivaz había desempeñado en las transformaciones sociales belgas.

En los artículos iniciales de *Por la Europa católica* no podía faltar una referencia a la precariedad de la vida moderna española que se reflejaba en el escaso número de trenes y sus complicados enlaces para viajar a las capitales europeas, agravado en su caso por la situación geográfica de Galicia, y también por cierta incomprensión española ante el afán por viajar sin un objetivo determinado:

> En España la afición a viajar sin objeto determinado, por el viaje solo, no se ha difundido todavía. Causa cierto asombro que yo la profese. Quizás no se explican que por ver un edificio viejo, menos aún, el lugar donde ocurrió un hecho memorable, donde surgió un recuerdo o se escribió una página de historia, ande nadie rodando por trenes y fondas y estaciones, gastando tiempo y dinero, y privado de esas "comodidades de su casa" sin las cuales mucha gente no comprende la vida (Pardo Bazán 2003: 438).

El segundo artículo titulado "Hacia la frontera", fundamental en esta recopilación para el análisis de su vocación europeísta y su afán de regeneración, se abre con una exclamación que resume en muy pocas palabras no exentas de ironía y en sintonía con el Unamuno del *En torno al casticismo* el verdadero objetivo de estos artículos:

> ¡Europeicémonos![4]- A pesar de los cambios que ya están mucho más arriba de las nubes, al nivel de las estrellas; a pesar del miedo que nos meten hablando de calores senegalianos, de gente que se cae muerta de insolación fulminante en las calles de París, hemos tenido el arranque de dejar nuestras frescas rías gallegas y asomarnos a ver qué pasa en el mundo, aunque sea por un agujero. Manda la Iglesia confesarse una vez al año, y antes si hay peligro de muerte. Manda la cultura viajar sin aparente necesidad una vez al año, y más si hay estancamiento y tendencia regresiva- manía de andar hacia atrás, que no falta entre nosotros (Pardo Bazán 2003: 441).

[4] Escribía don Miguel de Unamuno en 1895 en los artículos publicados en *La España Moderna* y recogidos posteriormente en libro con el título de *En torno al casticismo* lo siguiente: "¿Está todo moribundo? No, el porvenir de la sociedad española espera dentro de nuestra sociedad histórica, en la intrahistoria, en el pueblo desconocido, y no surgirá potente hasta que le despierten vientos o ventarrones del ambiente europeo. […] España está por descubrir, y sólo la descubrirán españoles europeizados" (1972: 141).

En el mismo artículo subraya de forma muy gráfica y también con manifiesta ironía: "la civilización no es malo traerla en la maleta, pero sobre todo su lugar está en el espíritu" (Pardo Bazán 2003: 441), a la vez que puntualiza que el afán civilizador hay que ejercerlo con una sana actitud crítica y selectiva: "porque a Europa no vamos a recogerlo todo, oficio de traperos; y aún los traperos, realizada su burda cosecha, escarban en ella y apartan lo que importa conservar. Hay que importar la esencia, la esencia exquisita, que embalsame nuestras bravías cordilleras y nuestras mesetas áridas" (Pardo Bazán 2003: 442).

Justifica doña Emilia por qué, a pesar de sentirse profundamente española, propende a buscar el remedio a los males de la patria a través del viaje y el conocimiento de otros países europeos. No olvidemos la fecha de estos artículos, posteriores al desastre del 98, y en consecuencia teñidos de regeneracionismo como otros textos y discursos finiseculares de la autora, tales como la conferencia pronunciada en París sobre "La España de ayer y de hoy, la muerte de una leyenda", y los discursos del Ateneo de Valencia en 1899 o el pronunciado en 1901 en los Juegos florales de Orense:

> [...] sintiéndome tan acérrima española, cada vez propendo más a buscar fuera de España remedios y lecciones. ¿Se acuerda alguien de uno de los primeros y más discutidos dramas de Echegaray, en que el enamorado de una beldad ciega va a conseguir en remotos países el medicamento o filtro que devuelva luz a sus amadas pupilas? España es tan hermosa como la Princesa de la más romántica novela de caballería; pero sus ojos están cubiertos de membrana oscura; la lumbre de este sol, radioso no penetra en ellos sino al través de brumas y sombras seculares. Viajemos ¿Quién sabe si daremos con el filtro mágico? (Pardo Bazán 2003: 442)

El viaje se alía así con el afán regeneracionista y su severa crítica a la situación española y de ahí su constante recomendación a salir, a viajar, a interesarse por otras realidades europeas como remedio al ensimismamiento y a la falta de acción: "En las actuales circunstancias, nada mejor que ponernos en contacto con Europa. A fuer de país de corto resuello, de energías agotadas pronto, España solo atiende a localismos: se ha colocado en la postura de los Budas, y se mira a sí misma, con estrabismo convergente" (Pardo Bazán 2003: 442).

A la pregunta de qué país de Europa podía ofrecer ejemplos a imitar, teniendo en cuenta que en España a lo largo del XIX dos cuestiones habían alterado su pulso (la mal llamada cuestión religiosa y el separatismo) responderán una buena parte de los restantes artículos, sobre todo aquellos que versan sobre cuestiones sociales y religiosas. Pues precisamente estas cuestiones, especialmente la cuestión religiosa, justifica su interés por los logros de la iglesia belga y su contribución en un país católico pero también socialista a las más importantes transformaciones sociales tanto en el terreno agrícola, como en la educación esmerada de sus escuelas, su civismo y la excelencia de sus universidades entre otras muchas cuestiones que afloran en el artículo "La abadía de Maredsus", en el que Pardo Bazán subraya el contraste entre ambos países, Bélgica y España:

> No estoy, no, en España, aunque estoy al pie de una abadía como las de la Edad Media, centro mitad agrícola, mitad docente [...] que es la señora territorial y moral,

> ilustradora y bienhechora de la comarca.[…] No pululan a la sombra de este convento mendigos ni viejas de pueril espíritu devoto […] la devoción, practicada naturalmente y sin respeto humano, no es como entre nosotros, cosa abandonada desdeñosamente por los hombres, aún por los que más se precian de católicos, para que la recoja, a título de distracción inofensiva, el femenino sexo (Pardo Bazán 2003: 454).

Desde estas reflexiones que no escatiman la crítica feminista irá valorando las aportaciones del socialismo belga y las del catolicismo social que eran en muchos aspectos complementarias. En todos estos comentarios demuestra un buen conocimiento tanto de la obra del socialista radical anticatólico Vendervelde, *El socialismo belga*[5], como de la encíclica papal, *Rerum novarum*[6], fundamental en la orientación social del catolicismo en los años finales del siglo XIX. Doña Emilia percibe en el catolicismo belga, porque en el fondo está en sintonía con sus propias ideas y creencias, dos aspectos destacables, la combinación de pensamiento y acción social, de ciencia y religión, glosados sobre todo en el artículo con resonancias bíblicas titulado "Trabajadores de la viña", dedicado a la prestigiosa universidad de Lovaina, donde comprueba las fructíferas relaciones entre ciencia y religión, así como otras cuestiones relacionadas con los recursos económicos de la universidad y el interés por la educación femenina. La nostalgia que tiñe sus palabras al contemplar los logros de la sociedad y de la iglesia belga muy especialmente en el recinto universitario, aulas, laboratorios, bibliotecas en contraste con la triste y decadente situación española es patente en estas palabras:

> Yo oía atentamente, con religioso respeto. La idea y la imagen de la patria no se apartaban de mí, y eran la raíz de la emoción, más bien depresiva y melancólica, que me embargaba poco a poco. Tenía sed. Veía por las muchas ventanas flamencas, entreabiertas, la viva verdura del jardín, pero dentro de mi alma se desarrollaba una procesión de eriales, de mesetas amarillentas, calcinadas por el sol, sin riego, sin árboles, sin casa ¡Sequedad, sequedad infinita! Y me estremecí cuando el filósofo, resumiendo en una frase el sentido de todo aquello –laboratorio, aulas, actividad, estudio– pronunció firmemente:
>
> –La iglesia belga asume una gran responsabilidad… Lo sabemos. ¡Somos responsables! (Pardo Bazán 2003: 476).

En los últimos artículos recalará en cuestiones aparentemente menores pero que dicen mucho de la organización social de un país, me refiero a la racionalidad de los horarios en la vida y el trabajo cotidiano, al descanso dominical o a los auxilios sociales dedicados a los marginados, donde a su juicio vuelve a insistir en que convergen el catolicismo social y el socialismo y de nuevo reaparece la reflexión crítica sobre la decadencia española: "¿No se ha preocupado la opinión española –a pesar de su insensibilidad de corcho– con

[5] Émile Vandervelde (1866-1938), político, economista y profesor de la Universidad libre de Bruselas. Miembro destacado del partido Obrero, desempeñó diversos ministerios a lo largo de su carrera política, Justicia, Sanidad y Asuntos Exteriores.

[6] *Rerum novarum* ("De las cosas nuevas") fue la primera encíclica social de la Iglesia, que veía con preocupación el proceso de descristianización de las masas populares. Fue promulgada por León XIII (15 de mayo de 1891). Es considerado un trabajo notable para atender a los problemas sociales suscitados por la Revolución industrial y el creciente movimiento obrero. La iglesia se mostraba partidaria de ciertas mejoras laborales a la vez que defensora de la propiedad privada.

el problema de los 'golfos' madrileños? ¿No hemos comprendido lo que representa ese síntoma?" (Pardo Bazán 2003: 487).

Y desde el europeísmo social al cultural a través de los artículos de arte: "En el país de la pintura", "Amberes, un museo católico. Una procesión" y especialmente en el artículo dedicado a Joaquín Sorolla titulado "Gante. El cordero místico"[7]. En ellos siguiendo un riguroso orden cronológico revisa la nómina de los grandes pintores flamencos que fueron los verdaderos protagonistas de la espléndida tela histórica de los Países Bajos, desde Van Eyck a Rembrandt.

Tras la enumeración establece claramente una jerarquía al detenerse en el análisis de la personalidad artística de Rubens. Y a partir de la contemplación de sus obras esboza una teoría sobre su pintura que tiene exactamente la misma raíz, el mismo andamiaje teórico que sustenta su crítica literaria. Me refiero al segundo capítulo de la *Filosofía del Arte* de Hipólito Taine dedicado a Rubens. También tras los juicios de la escritora marinedina está la lectura atenta de la *Introducción a la historia de la literatura inglesa*, en la que el filósofo francés postulaba que "las producciones del espíritu humano, como las de la Naturaleza, sólo pueden explicarse por el medio que las produce". De ahí que, a juicio de la autora de *Los Pazos de Ulloa*, aunque se pueden contemplar cuadros de Rubens en París para comprenderlos y aquilatar su verdadero valor es necesario contemplarlos en su medio natural, en Amberes, en Bruselas o en Malinas, es decir en la tierra, el paisaje, incluso en el clima en que el creció y en el que educó su sensibilidad el artista[8]:

> A los pintores flamencos en general, a Rubens en particular, hay que buscarles donde tienen la raíz. Por viajero que haya sido Rubens, su educación pictórica, su formación, son flamencas, flamencos sus maestros, y hasta el eclecticismo de su pintura pudo ya encontrarlo en uno de éstos, el que más acción ejerció sobre el glorioso alumno. El día en que la fuerza, el vigor adquirido y reconcentrado por la moderación y la paciencia, virtudes de la raza, se depositan en un alma, ese día nace Pedro Pablo Rubens (Pardo Bazán 2003: 451)

El volumen de *Por la Europa católica* se cierra con unas notitas portuguesas. La primera, sobre Lisboa, es una defensa del iberismo, pues considera que "nada efectivo y real nos separa a españoles y portugueses, de que somos un mismo pueblo, una misma raza, es decir, de que razas en otro tiempo pobladoras del suelo ibérico, descienden igualmente los extremeños de *alem Tejo*, los gallegos y los portugueses ribereños del Miño". Demuestra un buen conocimiento de la obra de Oliveira Martins, *Historia de la civilización ibérica* (1879), que se cita en más de una ocasión y comparte sus ideas sobre la historia de ambas naciones, pues, aunque era fácil realizar la división política y geográfica "era inasequible infundir alma distinta en pueblos que la tienen idéntica y cuyos elementos tradicionales nada difieren" (Pardo Bazán 2003: 507). También observa el paralelismo histórico de

---

[7] Me he ocupado del análisis de esta cuestión en Sotelo 2008: 413-426.

[8] Taine escribe: "es necesario estudiar de cerca la formación de Bélgica para comprender el nacimiento de la escuela que lleva el nombre de Rubens [...] Rubens no es un genio aislado, y el número y los talentos que le rodean muestra que la floración, cuyo brote más preciado fue su genio, era producto de su tiempo y de su nación" (*Filosofía del Arte*, t. II, p. 118).

ambos pueblos que desempeñaron un brillante papel en el mundo para después decaer. Y desde esta perspectiva histórica común señala una ventaja cultural de Portugal sobre España, su conciencia de su situación decadente y su aspiración a convertirse en nación europea:

> Portugal desea revivir. Se da cuenta de su retraso, de sus deficiencias, de los peligros que el porvenir le guarda y ansía ser nación europea, fuerte en su línea, con cultura a la moderna, cosa que nosotros jamás hemos ansiado y que hasta hemos repugnado, en nombre de un falso y funesto casticismo (Pardo Bazán 2003: 507-8).

En Portugal, a juicio de doña Emilia, se vivía más cerca de Europa y un síntoma evidente de esta cercanía era el conocimiento de varios idiomas común a la mayoría de los portugueses, mientras que en España era privativo de unos pocos ilustrados. Pardo Bazán, que era políglota, lamentaba el desconocimiento de otras lenguas por parte de sus compatriotas y con ironía escribe:

> [...] son como aquel cura que sólo sabía leer el misal. Conozco literatos insignes que se jactan de ello, cual si la ignorancia pudiese ser mérito nunca. No haber leído autores franceses es diploma que algunos reclaman, y que no les exime de cometer galicismos ni de escribir un castellano duro y pobre. Pero se alaban de su estólida virginidad, y hay quien la cuenta por gloria. Précianse de legos y contribuyentes a que su patria sea y se duerma, indolente odalisca, recogidos los brazos tras la nuca, cerrados los negros ojos, dejando correr el tiempo, que no vuelve (Pardo Bazán 2003: 508).

Varios artículos dedicados a diversos asuntos de la sociedad francesa, concretamente a la ciudad de Burdeos, así como algunas consideraciones sobre las costumbres provincianas y la proverbial tacañería del carácter francés muy palpable en la escasa comida, la frialdad y la pobre iluminación de las habitaciones de los hoteles evidenciaban las grandes diferencias entre la capital, París, y las ciudades de provincias. De su estancia en Burdeos le parecen destacable sus bodegas y las fiestas relacionadas con el vino de las que dice apoyándose en una referencia literaria: "para describir el banquete había que robar la pluma a un Flaubert. Nunca tendré ocasión más propicia de reconocer hasta qué punto es fiel la pintura que de las costumbres provincianas trazó el autor de *Madame Bovary*" (Pardo Bazán 2003: 504).

No obstante, doña Emilia alaba la extraordinaria habilidad de los franceses para, a través de las fiestas organizadas por los cosecheros de Burdeos, reforzar la economía de su región y más allá del "espíritu local, en apariencia estrecho […] engrandecerse, ayudando a engrandecer la patria". Y añade de nuevo con la vista puesta en España: "no empleo la ironía para describir aquella fiesta típica y curiosa; si algo sentí fue envidia. De estos banquetes deseo muchos para España" (Pardo Bazán 2003: 504).

Desde estos últimos artículos podemos volver al principio de este trabajo, la vertiente más conocida de su europeísmo, que gira siempre en torno a la cultura francesa y más específicamente a su fascinación por la ciudad de París, ventana abierta a todos los vientos europeos. Eduardo Gómez Baquero en una entrevista para el *Mercure de France* (1-IV-1906) definía a doña Emilia como "une véritable parisienne", afirmación que se confirma

en las crónicas sobre las Exposiciones de 1889, *Al pie de Torre Eiffel* y *Cuarenta días en la Exposición* (1900). Concretamente en el primero de estos volúmenes no solo abundan las referencias culturales sino también las cuestiones de orden social como la patología del genio, las nacientes sociedades del folklore, las cuestiones feministas e incluso cuestiones más frívolas pero no menos determinantes en la atmósfera de toda una época, tales como la moda exótica del japonismo, que introdujeron los Goncourt, presente en la decoración, los muebles y la ornamentación floral de moda en la capital francesa, y muy especialmente la moda en la indumentaria, el gusto por los sombreros, plumas, encajes y joyas, toda la sofisticación del vestir femenino que siempre interesó a Pardo Bazán, que arranca de sus continuos viajes a París.

Como contrapartida al buen conocimiento de París, la sociedad intelectual francesa le tenía respeto y consideración –es conocida su amistad con los hermanos Jules y Edmond Goncourt, que la citan varias veces en su *Diario íntimo* (1851-1895), y también la sorpresa que causó en Émile Zola el interés de una mujer española y católica por la doctrina naturalista-; o su buena amistad con Boris de Tannenberg, el escritor ruso afincado en París, autor de *L'Espagne litt*éraire. *Portraits d'hier et d'aujourd'hui,* que además de un estudio de la personalidad de Tamayo Baus, Menéndez Pelayo y Pereda, dedicaba un buen retrato a doña Emilia. De ese prestigio deriva el hecho poco frecuente de que, tras el desastre colonial del 98, fuera invitada a pronunciar una conferencia en la prestigiosa Sala Charras sobre "La España de ayer y de hoy, la muerte de una leyenda". Conferencia pronunciada en francés el 8 de abril de 1899, en la prestigiosa Sociedad de conferencias a la que dio publicidad el mencionado autor ruso Boris de Tannenberg, en el *Journal des Débats* y reseñada elogiosamente por Rubén Darío en *La Nación* de Buenos Aires con el título "La Pardo Bazán en París" en una crónica recogida en *España Contemporánea*:

> Doña Emilia está ahora por París; ha hablado a los franceses de la España de ayer, de la España de hoy y de la España de mañana... Como casi siempre, dos versiones llegan, una del éxito de la conferenciante, otra del fracaso. Creo desde luego en la primera. Los franceses (fuera de la tradicional cortesía y de la no menos tradicional novelería) han oído en su idioma a una mujer muy inteligente, muy culta**,** que les ha hablado desembarazadamente de un tópico que todavía no ha perdido su actualidad; el problema español, después de la *débâcle* (Darío 1987: 122).

Y añade Rubén que, de no haber delegado en Menéndez Pelayo o en Galdós, nadie como la autora coruñesa para representar a la cultura española, precisando además su prestigio en París y su conocimiento de los principales cenáculos literarios de la ciudad:

> La señora Pardo Bazán cuenta desde hace tiempo con largas simpatías y amistades del otro lado de los Pirineos, desde sus visitas al *desván* de los Goncourt, desde *La cuestión palpitante*. Es colaboradora de más de una revista parisiense, y luego, para su buena recepción, tenía la excelente "guardia de honor" de *La Fronde*. No deja de haber murmuradores que encuentran raro lo de que España vaya a ser representada intelectualmente, en la sociedad de Conferencias, por una mujer. "Después de todo –me decía un espiritual colega- es lo que tenemos más presentable fuera de casa" (Darío 1987: 122)

Ciertamente, doña Emilia admiraba profundamente y conocía bien la cultura francesa y, sobre todo, admiraba también –algo que casi nunca se menciona-, el sistema de enseñanza francés, tal como se desprende de sus palabras en el discurso pronunciado en el Ateneo de Valencia en 1899, exhortando con manifiesto afán regeneracionista a los asistentes a mirarse en el espejo del país vecino:

> En esto nos miramos en el espejo de Francia, que a raíz de sus humillaciones declaró y confesó que la había vencido, no el estratega y el táctico de puntiagudo casco, sino el maestro de escuela alemán**;** y después de confesarlo, hizo otra cosa mejor: prepararse a que no volviese a suceder, desarrollando la enseñanza hasta elevarla al nivel que le corresponde en una nación de tradiciones intelectuales tan gloriosas, si bien no más gloriosas que las nuestras. Y que ahí, en la postración de la enseñanza, está el secreto de nuestros males, lo comprenderá quien recuerde las condiciones características de una nación próspera, lo que se denomina un Estado de cultura, y las compare a las de nuestra nación (Pardo Bazán 1899).

Convencida del valor de la educación en la tarea regeneracionista finisecular se volverá a ocupar de la enseñanza francesa, en su doble vertiente, laica y religiosa, en la crónica XIX de *Cuarenta días en la Exposición* señalando como ambas vertientes no eran excluyentes sino complementarias. Cuestión peliaguda en la sociedad española, donde durante años habían estado enfrentadas:

> En Francia batallan la enseñanza oficial y la enseñanza libre. La primera es indiferente en religión, o sea laica; la segunda, religiosa, católica. No se combaten tratando de desacreditarse e injuriándose en polémicas y escritos, o con imposición a la conciencia en la familia, el confesonario y el púlpito: algo de esto habrá, y es natural que haya; pero, en lo esencial, se riñe a cara descubierta y con armas iguales; los numerosos establecimientos de enseñanza católica se preocupan, en primer lugar y para obtener supremacía, de enseñar tan bien como el Estado, si no mejor (Pardo Bazán 1901: 128).

No olvida tampoco en sus visitas a la capital francesa la lectura de la prensa periódica para comprobar su interés por la cultura española: "Ente los diarios franceses, el *Fígaro* es el que pasa por mejor informado de las cosas de España. Crítica los desplantes de *L'Écho de Paris,* con el pretexto de una corrida de toros de Lagartijo" (Pardo Bazán 1889: 183). Y, sobre todo, declara en repetidas ocasiones su envidia ante la vitalidad e incluso el clima de polémica de la sociedad francesa, señal inequívoca de que era una sociedad dinámica, viva y progresista:

> Lo he dicho reiteradamente a mis amigos franceses, es que, ante nuestra postración, casi envidio para España esos problemas y hasta esas disensiones, esas luchas, y se las envidio más cuanto más encarnizadas... Son oxígeno vital. Les envidio el asunto Dreyfus; les envidio sus nacionalistas, sus militaristas, sus antimilitaristas, sus clericales y sus laicos, sus intelectuales y sus *accionistas*. Desde lejos y aun desde cerca, para el que no es francés, el cuadro de batalla es atractivo como un Vernet o como un Neuville. Lo único triste y feo y sin horizontes, el marasmo, la indiferencia, la parálisis, la lucha enana por egoísmos individuales, locales, profesionales o corporativos. Combatir por

> corrientes de ideas, aunque sea entre polvareda asfixiante e impura, y suspender el combate para ofrecer a la humanidad un espectáculo como el de la Exposición... eso es ser una nación magnánima, y si la decadencia latina avanza, no será por culpa de Francia, que no deserta de su puesto avanzado y de honor. He aquí lo que deduzco de mi balance francés (Pardo Bazán 1901: 282).

El marasmo, la modorra y la ramplonería que por contraste denuncia en la sociedad española coincide con los juicios expresados por Unamuno en los ensayos de *En torno al casticismo*, singularmente en el quinto, "En torno al marasmo actual de España", que, sin duda, doña Emilia había leído con suma atención como lo prueba la huella en otros textos regeneracionistas que no viene al caso citar aquí.

En lo dicho hasta ahora, espigado en su amplísima obra, discursos, ensayos, artículos y crónicas aflora siempre el carácter extrovertido de una mujer inteligente y vital, con una curiosidad insaciable y un extraordinario afán de conocimiento teñido de profundo españolismo, que nunca fue obstáculo para manifestar un declarado europeísmo.

Europeísmo que tiene su origen, como hemos dicho, en su concepción de la cultura expansiva y cosmopolita, pues el espíritu observador que la dominaba, siempre con afán de aprender desde la mirada al otro y desde el otro, la convirtió en una espectadora inteligente y sensible de las corrientes culturales, las costumbres y las artes de los diferentes países europeos siempre en estrecha relación con su actitud regeneracionista, dibujando el perfil de una auténtica intelectual gallega, española y europea.

BIBLIOGRAFÍA

Behiels, Lieve (2011): "Una visita al taller de Emilia Pardo Bazán. El papel de Eugène Fromentin, Émile Montégut, Jules Destrée y Émile Vandervelden en la elaboración de Por la Europa católica", *La literatura española del siglo XIX y las literaturas europeas*, Enrique Rubio Cremades *et al*. (coords.), Barcelona, Universitat de Barcelona, pp. 55-66.

Behiels, Lieve (2011): "Claves belgas para la lectura de *Por la Europa católica* de Emilia Pardo Bazán", *Revista de Literatura*, 75, pp. 139-162.

Carrasco Arroyo, Noemí (2007): "Emilia Pardo Bazán, periodista y viajera. Las crónicas de la Exposición Universal (1889)", en *Emilia Pardo Bazán: el periodismo. Actas del III Simposio*, J. M. González Herrán *et al*. (eds.), A Coruña, RAG/ Casa Museo Emilia Pardo Bazán, pp. 341-348.

Carrasco Arroyo, Noemí (2008): "Emilia Pardo Bazán, lectora y crítica de libros de viaje", *Lectores, ediciones y audiencia: la recepción en la literatura hispánica*. María Cecilia Trujillo Maza (coord.), Vigo, Editorial Académica del Hispanismo, pp. 74-79.

Freire, Ana María (2006): "Emilia Pardo Bazán, traductora, una visión de conjunto", *Traducción y traductores: del Romanticismo al realismo*. Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (ed.), Madrid, Peter Lang, pp. 143-158.

Gómez Baquero, Eduardo (1906): "Madame Pardo Bazán à Paris. Lettres espagnoles", *Mercure de France* (1-IV-1906), pp. 457-462.

González Herrán, José Manuel (2021): "Emilia Pardo Bazán: 'La primera vez que vi París…'", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 851 (mayo), pp. 18-31.

Pardo Bazán, Emilia (1973a): "Apuntes autobiográficos", *Obras completas*, Madrid, Aguilar.

Pardo Bazán, Emilia (1973b): *La revolución y la novela en Rusia*, *Obras completas*, Madrid, Aguilar.

Pardo Bazán, Emilia (1889): *Al pie de la Torre Eiffel*, Madrid, Administración.

Pardo Bazán, Emilia [1889]: *Por Francia y Alemania*, Madrid, España Editorial, s.a. [1889]

Pardo Bazán, Emilia [1901]: *Cuarenta días en la Exposición*, *O.C.,* t. XXI, Madrid, Renacimiento.

Pardo Bazán, Emilia (2003): *Por la Europa católica, Viajes por Europa*, Madrid, Bercimuel.

Pardo Bazán, Emilia [1910]: *La Literatura francesa moderna. El Romanticismo*, *O.C.*, t. XXXVII, Madrid.

Pardo Bazán, Emilia [1911]: *La Literatura francesa moderna. La Transición*, *O. C.,* t. XXXIX, Madrid.

Pardo Bazán, Emilia (1914): *La Literatura francesa moderna. El Naturalismo*, *O.C.*, t. XLI, Madrid.

Pardo Bazán, Emilia (1926): *El lirismo en la poesía francesa*, *O.C.,* t. XLIII, Madrid, Pueyo.

Penas, Ermitas y Sotelo, Marisa, (ed.) (2020): Estudio y notas de *Epistolario de Emilia Pardo Bazán a Benito Pérez Galdós. Crónica de un encuentro intelectual y sentimental*, Santiago, Universidade de Santiago de Compostela.

Penas, Ermitas (2021): "Siempre nos quedará París, Emilia Pardo Bazán y Benito Pérez Galdós en la Exposición Universal de 1889", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 851 (mayo), pp. 32-47.

Rodríguez Garabatos, Blanca (2021): *Emilia Pardo Bazán y la moda*, Coruña, Hércules Ediciones.

Rodríguez Fischer, Ana (2007): "Una apasionada esteta al pie del coloso de Hierro: Emilia Pardo Bazán en París", *La Tribuna: cadernos de estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, 5, pp. 241-263.

Saurín de la Iglesia, María Rosa (2004): "Modernización religiosa y cuestión social en Emilia Pardo Bazán", *La Tribuna: cadernos de estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, 2, pp. 177-199.

Sotelo Vázquez, Adolfo (2021): "Emilia Pardo Bazán y *París* (1889) de Augusto Vitu", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 851 (mayo), pp. 49-66.

Sotelo Vázquez, Marisa, (2000): "Emilia Pardo Bazán ante la crisis del 98: *La España de ayer y la de hoy, la muerte de una leyenda*", en *La crisis española de fin de siglo y la generación del 98*, Antonio Vilanova y Adolfo Sotelo (eds.), Barcelona, Universitat de Barcelona PPU, pp. 355-368.

Sotelo Vázquez, Marisa, (2005): "Aproximación al pensamiento político de Emilia Pardo Bazán", en *Lectora, heroína, autora (La mujer en la literatura española del siglo XIX)*, V. Trueba *et al*. (eds.), Barcelona, Universitat de Barcelona PPU, pp. 357-367.

Sotelo Vázquez, Marisa (2008): "Emilia Pardo Bazán: Relaciones y correspondencias entre la crítica literaria y la crítica de arte", en *La Literatura Española del Siglo XIX y las artes*, J.-F. Botrel *et al*. (eds.), Barcelona, PPU, pp. 413-426.

Taine, Hipólito (1922): *Filosofía del Arte*. Madrid, Calpe.

Thion, Dolores (2005): "¡Aquel París! Emilia Pardo Bazán traductora de Auguste Vitu", *Cahiers Galiciens*, 4, pp. 197-242.

Unamuno, Miguel (1972): *En torno al casticismo*, Madrid, Espasa Calpe.

Himnos y sueños: Emilia Pardo Bazán en la batalla de los géneros

Dolores Thion Soriano-Mollá
UNIVERSITÉ DE RENNES2
dolores.thion@gmail.com

(recibido novembro /2021, aceptado decembro/2021)

RESUMEN: El objetivo del presente trabajo reside en indagar las razones por las que Emilia Pardo Bazán decidió abandonar su proyecto de publicación de *Himnos y sueños*, un poemario al que dedicó especial atención entre 1875 y 1878. Distintos motivos influyeron en ello, desde Núñez de Arce, el auge de la gran novela decimonónica, hasta el deseo de la escritora de afirmarse como verdadera profesional. Mas allá de la casuística histórica, la historia de *Himnos y sueños* nos permite entender cómo evolucionó el estatus y el papel de la mujer de Letras, pero también cómo los géneros fueron evolucionando, tanto por su estética como por la manera en que contribuyeron, desde la representación y de la imaginación, a ordenar nuestras maneras de ser y de estar en el mundo.

PALABRAS CLAVE: Emilia Pardo Bazán, *Himnos y sueños*, poesía, Núñez de Arce, novela.

ABSTRACT: The aim of this paper is to investigate the reasons why Emilia Pardo Bazán decided to abandon her project to publish *Himnos y sueños, a collection of poems to which she devoted special attention between 1875 and 1878.* Various reasons played a part in this, ranging from Núñez de Arce, the rise of the great nineteenth-century novel, to the writer's desire to assert herself as a true professional. Beyond the historical casuistry, the history of *Himnos y sueños* allows us to understand how the status and role of women of letters evolved, but also how genres evolved, both in terms of their aesthetics and the way in which they contributed, from representation and imagination, to ordering writers' ways of being in the world.

KEYWORDS: Emilia Pardo Bazán, *Himnos y sueños*, poetry, Núñez de Arce, romance.

En este Centenario de Emilia Pardo Bazán se ha debatido en más de una ocasión la cuestión de la exhumación de sus manuscritos inéditos. Frente a las actitudes respetuosas que se muestran fieles a las decisiones del escritor respecto de las obras que han de configurar su legado y ser vulgarizadas, otras apuestan por la recuperación y la restauración de inéditos con los riesgos que ello conlleva. Este es nuestro caso respecto de *Himnos y sueños,* el único de sus trabajos en poesía que quiso editar y cuya trayectoria lo convirtió

por los azares de la vida en uno de los casos más curiosos y complejos de su archivo[1]. Tras haber dedicado importante atención al corpus de *Himnos y sueños*, doña Emilia acabó no solo renunciando a su proyecto de publicación, sino que también descalificó las poesías que lo componían y las condenó al olvido.

Nuestro objetivo es proseguir hoy la historia de dicho proyecto poético. Para ello intentaremos analizar las razones que alentaron a Emilia Pardo Bazán para que sus distintas versiones de *Himnos y sueños* –que siempre conservó en su archivo– nunca llegaran a salir a la luz. Para ello presentaremos sucintamente la curiosa historia de los manuscritos de *Himnos y sueños* con los que fue madurando su proyecto, según hemos podido dilucidar hasta la fecha (Thion 2018 y 2021a), lo cual nos permitirá entender las estrategias de estos cambios de rumbo en la trayectoria de la escritora. Una revisión crítica de sus *Apuntes autobiográficos* nos aporta algunas luces en esta oscura historia de juventud.

HIMNOS Y SUEÑOS, UN VOLUMEN NONNATO

Entre los poemas de *Himnos y sueños* de Emilia Pardo Bazán destaca el que dedicó "Al Sr. Dn. Marcelino Sors Martínez. Epístola a un poeta novel". En sus elocuentes versos se puede observar que la atracción que ejercía la poesía en la joven escritora era incuestionable:

> Si fuese el uso de mi voz bastante
> para alentarte en la difícil vía,
> a todas horas te diré: "¡Adelante!"
> Es delito, quizá traición impía
> enmudecer cuando a la puerta llama
> cariñosa la virgen Poësía.
> (*Poesías* 260.1 y 2.).

No por nada los testimonios poéticos de Emilia Pardo Bazán que hoy se conservan se elevan a unos seiscientos documentos. Aunque buena parte de ellos sean borradores de poesías, antígrafos y otras copias todavía manuscritas o editadas en la prensa, la importancia cuantitativa de este corpus pone de manifiesto que estos trabajos iniciales no sólo fueron mero pasatiempo juvenil de una señorita de la buena sociedad. Ella reconocía que:

> poseía gran facilidad para rimar, y no me era difícil, leídas tres o cuatro veces un verso de [Heine o Bécquer] Zorrilla o de Campoamor, hacer unos remedos y vislumbres...

[1] La poesía también ha llamado la atención en este Centenario, quizás porque lo menos conocido puede resultar más novedoso, y junto la excelente antología *post mortem* de Maurice Hemingway, contamos con algunas reproducciones de sus obras de calibre desigual: *Las frases frágiles* de Elena Medel, un título que nos parece muy poco pardobazaniano; y *Gota perdida en inmenso mar* de Remedios Sánchez. Ambos han bebido en las fuentes de los textos recuperados por los estudiosos, especialmente por Hemingway.

> ¡qué pálidos y feos me parecían! y [aun] cuando sin reminiscencias y por inspiración propia escribía, en las cláusulas (39) y estrofas parecíame oír el eco de voces conocidas; no era que repitiese allí materialmente versos agenos, y sin embargo había eso que en música se llama reminiscencias, por lo cual venía al cabo a parecerme odiosa la musa (Pardo 2001: 328).

Emilia Pardo Bazán gustaba de subrayar su genialidad artística, precoz y poco domada, a imagen de los genios románticos. Las dotes innatas, el furor poético, la inconsciencia y la inspiración eran sus armas, sin que criterios de normas y escuelas viniesen a encauzar aquella energía creadora y cierta indisciplina retórica. La inexperiencia, la hipersensibilidad y la falta de formación durante su juventud no fueron tampoco óbices para que ella rimase "muchos versos [flojos], que o rompía o desparramaba en manos de los amigos de la casa" (Pardo 2001: 319). No obstante, para la joven Emilia, la composición poética nunca fue un mero medio de expansión personal o de entretenimiento, como tampoco fue un mero ejercicio de sociabilidad destinado a los álbumes o las veladas entre amigos. Siempre demostró poseer plena conciencia de autora dado su interés por la vida de sus textos, por el encargo de distintas copias y por la publicación de sus composiciones poéticas en la prensa, cada vez más intensa durante su juventud.

Emilia Pardo Bazán empezó a escribir pronto, desde niña: a los ocho años un soneto sobre Hernán Cortés, según informaba a Giner de los Ríos y, a los nueve, unas quintillas sobre la Guerra de África, según comentaba en sus *Apuntes Autobiográficos*, si bien, las primeras poesías que se conservan – "En la Torre de Hércules" y "A Don Salustiano Olózaga" – datan de 1865 (Pardo, s f), o sea, a la edad de catorce años.

Reanudó de manera más activa la creación poética después de casada, en torno a 1871 –lo que quizá influyera en cierto modo también en su renuncia una vez ya separada– y alcanzó reconocimiento público en 1875 con "Descripción de las Rías Bajas", accésit a los Juegos Florales de Santiago de Compostela. Si bien salió de él derrotada por el padre de Valle-Inclán, dicho accésit le sirvió para tomar el pulso de su creatividad literaria y para empezar a consolidar su imagen de autora[2]. Poco después, la escritora pergeñó en abrirse camino literario y sus empeños quedaron con creces cumplidos con el segundo premio con la «Oda a Feijoo» en el Certamen convocado en Orense en el segundo centenario del nacimiento del monje escritor[3]. Esta primera producción, recogida en el *Álbum* de la escritora, fue publicada junto con otras poesías sueltas por Maurice Hemingway en su libro póstumo *Emilia Pardo Bazán. Poesías inéditas u olvidadas* (1996). La edición de los poemas inspirados por su hijo Jaime gracias al apoyo de Giner de los Ríos en 1881, aunque fue

[2] El poema seleccionado, «Descripción de las Rías Bajas», salió a la luz en varios periódicos locales gallegos, tales como *La Lira de La Coruña (15 de octubre de 1875), La Revista Galaica de El Ferrol, (30-X-1875), y en El Heraldo Gallego de Orense, el 28-X-1875, el 12-VII- 1876 y el 4-XI-1876 (Rodríguez Yáñez, 2009).*

[3] Como ya estudiamos en otro lugar, a título indicativo, en 1866 había compuesto unas 20 poesías y al año siguiente unas 19. Tras su boda, en 1871 volvió a incrementar su ritmo de creación, en torno a unas 15, aunque el año de mayor productividad fue 1873, a raíz de su viaje por Europa (González Herrán y Rosendo Fernández: 2001). Las poesías de su primer período, entre 1865-1871, quedaron compiladas en su mayoría en el *Álbum de Emilia Pardo Bazán* (Thion 2021a).

privada, supuso también otro hito para su afirmación personal en unos años de profundos problemas matrimoniales y familiares.

Del análisis del conjunto de cuadernos y hojas sueltas manuscritas conservados en la actualidad inducimos que la escritora tenía un vasto y claro proyecto poético al que dio el título de *Himnos y sueños*; un proyecto que se fue perfilando probablemente entre 1875 y 1878 y que supuso la revisión y reorganización de aquellos materiales en sucesivas ocasiones. El corpus es a primera vista muy vasto, pero en realidad contamos sobre todo con testimonios de las distintas composiciones en lugar de originales únicos y diferentes. Esto no quiere decir tampoco que el corpus no sea rico o significativo. Unos ciento cincuenta años después restaurar y encontrar el sentido que quiso dar la escritora a su poemario a través de las distintas fases de organización resulta casi un enigma con bastantes interrogantes a los que responder (Rosendo Fernández 1997, Thion 2018 y 2021).

Existen varios cuadernos manuscritos bajo el título de *Himnos y sueños:* dos en la Real Academia Gallega bajo la signatura RAG 280.1 y 280.2; otro en la Fundación Lázaro Galdiano. El primero de ellos es una copia calígrafa de unas 71 composiciones en un cuaderno cuya foliación no es seguida; el segundo corresponde a un autógrafo original con borradores de trabajo que consta de unas 75 composiciones, mientras que el tercero se caracteriza por ser una copia también calígrafa, que, a diferencia de las anteriores, está reproducida en un cuaderno de foliación seguida y consta de unas 85 composiciones[4]. La propuesta de *Himnos y sueños* que hizo Rosendo Fernández se basa en el manuscrito 260.1 de la Real Academia Gallega. Se trata de la versión con mayor orden correlativo; si bien, el hecho de que a estos cuadernillos también les falten hojas del principio o del final nos hace pensar que nos ofrecen una visión incompleta de *Himnos y sueños*. Además, en él no se recogen las mismas poesías ni tampoco la misma ordenación de las que permanecen constantes es la misma respecto de las demás versiones manuscritas.

Los Apuntes autobiográficos de Emilia Pardo Bazán nos proporcionan algunas claves para la reconstrucción de la trayectoria de *Himnos y sueños*. La escritora relataba allí sus esfuerzos por publicar sus poesías de manera temprana. En ese incierto intervalo entre 1875 y 1878, Núñez de Arce acudió a su casa en Madrid de la mano de un amigo de la familia. La poesía del célebre vate no solía gustar a las señoras, al decir de doña Emilia, pero a ella le fascinaba al punto de saber de memoria los "Miserere, Tristezas y *Velut umbra*" (Pardo 2001: 327), de modo que se los acabó recitando. En la conversación que ambos entablaron salieron a relucir sus propias composiciones "que por entonces ya estaban reunidas en tres gruesos cuadernos, con su correspondiente rótulo y divisa" (Pardo 2001: 327), como atestiguan los manuscritos conservados.

A Núñez de Arce debió halagarle escuchar a la joven Emilia recitar sus poesías, por lo que animó a que las diera a conocer en un volumen ordenado y le propuso prologarlas. Según relataba doña Emilia:

> Núñez de Arce medio se escandalizó de ver allí inéditos aquellos primores y para

[4] Lo cual corrobora el dato (según información verbal de N. Clemessy) de que su hija Blanca regalaba los finales de los manuscritos y páginas sueltas a sus visitantes.

> vencer el escrúpulo que yo mostraba en publicarlos, ofrecióme con la más generosa intención un prólogo de su pluma que les sirviese de introducción y portada. No necesito decir que, tras la animación de los elogios, me supo a gloria la promesa (Pardo 1973: 712).

Lo que *a posteriori* quedó fijado en la versión final generando también silencios:

> Ocioso me parece añadir que Núñez de Arce lo puso en las nubes, porque esto de suyo se cae entre hombre cortés y dama poetisa; lo que importa es que me animó a no dejar inéditos aquellos primores y con la más generosa eficacia me brindó un prólogo de su pluma que les sirviese de introducción y pasaporte (Pardo 1999: 27-28).

Convinieron el poeta y la apadrinada que ella revisaría y corregiría y "enviaría el mamotreto desde Galicia" (Pardo 2001: 327) por lo que "recorté, pulí, mondé el matorral de versos, lo dividí, lo hice trasladar en letra clara y rasgueada, y remití a su destino los cuadernos" (Pardo 1999: 28). ¡El prólogo nunca llegó, lo que en 1886 lo consideró Emilia Pardo Bazán como un "señalado servicio" que mucho agradecía al cantor de Luzbel! (Pardo 2001: 327). En nuestra opinión, aquel mamotreto de rimas no era el *Álbum de poesías* de la joven Emilia, como se ha afirmado en muchas ocasiones, sino el de *Himnos y sueños*; mamotreto porque correspondería a la ordenación lineal y poco estructurada tanto del primer manuscrito que ella misma corrigió; o sea, el de *Himnos y sueños* de la Fundación Lázaro, como la del que ella encargó a un copista profesional que corresponde a la signatura 260.1 del Archivo de la Real Academia, lo cual explicaría los recortes de hojas y las diferentes ordenaciones del poemario. A partir de los primeros cuadernillos que sirvieron de antígrafo o modelo y que fueron copiados por la misma escritora –Archivo de la Real Academia, 260.2– podemos observar cómo ella clasificó y seleccionó sus textos y encargó copia en unos nuevos cuadernos.

A nuestro juicio, esa riqueza de materiales obedece a un proyecto ambicioso en el que doña Emilia puso todo su empeño en sacar adelante (Thion 2018 y 2021a), aun si Núñez de Arce no llegó a cumplir su promesa. Corría a la sazón el año 1875 y al año siguiente nació Jaime, su primogénito al que dedicó sentidas poesías y retrasó el proyecto de *Himnos y sueños*. La escritora probablemente lo dio por concluido en 1878, si tomamos la fecha de publicación de algunas poesías en la prensa como referente. Bien se sabe que fueron años de dudas y zozobras para la joven Emilia, debidas al entorno familiar y a su insatisfecho deseo de dedicarse a las letras. Si su colección de poemas Jaime llegó a ver la luz fue en 1881, pero nada se sabe respecto del poemario que nos ocupa. ¿Los llegaría a ver alguna vez Giner?

Los avatares de la historia hicieron que los diversos cuadernillos, las hojas cosidas y las cuartillas sueltas que la escritora utilizó se fueran dispersando entre Galicia y Madrid, aunque es muy probable que los conservados en la actualidad en la Real Academia Galega y en la Fundación José Lázaro Galdiano constituyan la mayoría del corpus poético de la escritora, procedente en gran parte de sus creaciones entre 1871 y 1880. Por otra parte, todas las versiones de *Himnos y sueños* carecen de referencias bibliográficas o

documentales, si bien parecen bastante cercanas cronológicamente dado el tipo de papel y los cosidos. El número de poesías que componen cada una de las versiones, como hemos podido observar, es aproximado y algo variable. El primer volumen de *Himnos y sueños* 260.2 está descosido y muy recortado. Se compone de hojas verticales sin rayas, mientras que el segundo volumen de la misma referencia es un cuadernillo rayado. Por todos estos motivos, reconstruir el manuscrito ha sido bastante complicado y no hemos podido resolver todos los enigmas que plantea (Thion, en prensa). Se puede observar, por ejemplo, que algunas de las páginas que faltan en 260.2 del Archivo de la Real Academia se pueden localizar entre otros manuscritos y, en especial, en la Fundación Lázaro (Thion 2018 y 2021a).

Es evidente que Emilia Pardo Bazán fue perfeccionando su proyecto porque cada manuscrito conservado se compone de poemas y de ordenaciones distintas (Thion 2018): de una parte, de 260.2 a la versión de Lázaro Galdiano. La primera de ellas documenta la reacción de doña Emilia ante la promesa incumplida de Núñez puesto que desaparece, bajo unas tachaduras, la dedicatoria al vate vallisoletano que figuraba en la Fundación Lázaro Galdiano. Asimismo, en ella se incorporan las correcciones que la escritora en este último había introducido. Cronológicamente la siguiente versión debió ser la de 260.1, pero no fue la última, pues Emilia Pardo Bazán siguió trabajando en el otro cuaderno de 260.2, el cual, no obstante, también está incompleto. El esquema siguiente resume el proceso de ordenación y composición de *Himnos y sueños:*

Además, como los cuadernos están recortados o incompletos, la fijación de la organización interior de los textos es compleja. A partir de su estudio resulta imposible restablecer con absoluta certeza cuál fue su última selección y organización, sobre todo porque que ninguna versión de *Himnos y sueños* está fechada, aunque sí lo estén algunas de sus poesías: las correspondientes a su viaje a Ginebra y a Francia, como también lo están las odas circunstanciales: dos dedicadas al Papa y a los católicos, entre otras publicadas en la prensa (González Herrán 2000, González Herrán y Rosendo Fernández 2001).

En el paso de 260.1 a 260.2, la escritora realizó un expurgo y volvió a reordenar las traducciones e imitaciones de poemas, incorporándolas en la última parte del poemario. En esta etapa final Doña Emilia utilizó dos copias distintas para constituir la antología, motivo por el cual los números de cada uno de los cuadernos no son correlativos. Corrobora esta hipótesis el hecho de que los números de los folios que faltan en 260.2 coinciden con

los que se encuentran en otro manuscrito conservado en el Archivo de la Fundación José Lázaro de Madrid bajo el título de *Composiciones poéticas: traducciones e imitaciones*. La calidad del papel y el tipo de raya impresa del cuaderno de *Composiciones* coincide con las del volumen primero de 260.2. En teoría, a partir de estos primeros textos de trabajo fue intercalando otros para configurar la antología completa. Dadas las semejanzas entre el manuscrito de *Composiciones* y ese cuaderno 260.2 puede que formen parte de la misma versión de *Himnos y sueños*.

El itinerario descrito corresponde a la visión que Emilia Pardo Bazán nos ofrece en el título de su poemario, al que confirió una tradicional estructura tripartita con mayor cohesión: *Libro de Himnos* con las composiciones líricas mayores, de naturaleza elegíaca y pedagógicas, junto con las composiciones de su viaje a Ginebra; *Libro de sueños*, con las composiciones líricas menores; y *Traducciones e imitaciones*, en el que destacan ahora otras imitaciones del *Mah-abharata* entre otras poesías. La presencia de un índice que cierra el cuaderno de *Composiciones* da sentido a todos estos cambios y estructura la antología de *Himnos y sueños* en esas tres partes. Dicho índice, o sea, el de la versión definitiva de la antología de *Himnos y sueños*, no corresponde, por lo tanto, a ninguno de los manuscritos bajo ese título conservados. Es evidente que tantas copias de casi los mismos materiales contradicen el supuesto desinterés de la joven escritora por su proyecto poético y su final rechazo.

Por otra parte, el orden que doña Emilia confirió al "Libro de Himnos" en *Himnos y sueños* fue el más estable a través de las distintas versiones, por lo que nos ofrece sugestivas ideas de la imagen que ella quería transmitir de estos ejercicios de expresión lírica y de su pensamiento poético. No es fruto del azar si ella eligió, desde su primera copia autógrafa hasta la última, el elocuente poema "Porvenir de la poesía" inspirado en los versos de Víctor Hugo: "*La nature est la grande lyre, / le poète l'archet divin*" y que en los últimos años ya se ha publicado en varias ocasiones. Recordemos la primera parte de la misma:

¿Porqué, profeta triste,
me dices que este siglo
mató la poesía
con desterrar el mito?
Aunque ceguéis la fuente
no falta el ancho río;
él buscará otro cauce
para su curso límpido.

Analicemos por qué renegó Emilia Pardo Bazán de *Himnos y sueños* y observaremos que ello guarda estrecha relación no solo con la negativa de Núñez de Arce, sino del cultivo de la poesía en su todavía naciente y frágil trayectoria de escritora. Ella no cegó la fuente porque el "cauce" que buscó acabó siguiendo uno nuevo para ella, el curso de la novela moderna.

EMILIA PARDO BAZÁN ANTE SU PRODUCCIÓN POÉTICA: UNA MIRADA RETROSPECTIVA

Siempre que un escritor realiza comentarios metaliterarios, estos se convierten en asignatura obligada de los críticos y estudiosos de su obra. Los *Apuntes autobiográficos (1886)* han servido de referencia por los datos de primera mano que la escritora ofrecía en ellos (Thion 2021b). De hecho, los estudiosos solemos volver a ellas y adoptarlas como documento de verdad.

Para el asunto que nos ocupa, los *Apuntes autobiográficos* son los que mejor nos pueden aportar algunas luces sobre *Himnos y sueños* y sobre el perfil de doña Emilia desde su infancia hasta los treinta y cinco años. Con clarividencia ya explicaba la propia escritora en aquellas páginas:

> ¿A quién no regocijaría hoy el hallazgo de algún apunte autobiográfico de Cervantes que aclarase puntos oscuros de su vida y hechos? Pero no tan solo de este ingenio sin par; de los inferiores y medianos sería precioso regalo para el historiógrafo (Pardo 1999: 6).

Doña Emilia sabía que junto a la información que iba proporcionando en sus *Apuntes autobiográficos* –"qué de datos interesantes; qué de pormenores inéditos; ¡qué de documentos elocuentes permanecen allí para los futuros investigadores!" (Pardo 1999: 5)–, estaba asimismo introduciendo silencios y claves de interpretación. Ya fuese consciente o inconscientemente, Emilia Pardo Bazán estaba preparando en esos apuntes la imagen que quería transmitirnos de sí misma y de sus creaciones literarias. La versión manuscrita que editó Ana M.ª Freire, por su espontaneidad, nos ofrece interesantes pistas. En ella, la escritora consignaba que:

> Siempre me agradaron los escritos en que un autor da al público algo de su propia vida; en ellos se atesora quizás precioso documento literario, cuando no revelaciones curiosas; detalles que forzosamente han de encerrar [una gran dosis de] verdad, humana, sazonada con la pimienta de un análisis que por ser introspectiva gana quizás en interés y que de seguro es irreemplazable, porque nadie puede ser tan íntimo de un autor como él mismo [...] (Pardo 2001: 312).

Emilia Pardo Bazán, en la estela de Taine, de Brunetière y de Sainte-Beuve, apostaba por las biografías y los documentos de carácter autobiográfico de los escritores dada la importancia que atribuía al conocimiento de la historia externa e interna de las obras. A su juicio, ambas podían resultar altamente positivas para la comprensión acertada de cualquier obra. La escritora estaba convencida de que la creación está condicionada por la fisiología, la psicología, las circunstancias y las experiencias vitales del autor, las cuales son a su vez reflejo de la sociedad (Thion 2021b).

Con sumo cuidado estaba anticipando un pacto de verdad al afirmar la sinceridad artística –y no real– de su relato con «[una gran dosis de] verdad», su necesidad de expansión y, como también figuraba en su versión final: el «afán irresistible de comunicar

al público lo más recóndito de nuestro pensar y sentir» (Pardo 1999: 7). Muchos somos los que hemos mordido el anzuelo que nos tendió, sobre todo a la hora de enjuiciar la poesía, tal vez porque en ningún otro texto nos desveló tanto secreto respecto de sus primeras producciones: respecto de su teatro –como atestigua la recuperación de *Perder y salir ganando* (Thion 2016)– y su de poesía, ambas modalidades artísticas asociadas a su periodo de afirmación, pero también a la de su periodo matrimonial y el consecuente apego al carlismo de su marido. Cabría por lo tanto preguntarse si las declaraciones que estos *Apuntes* atesoran son realmente verdad o solo "una gran dosis de ella" (Pardo 2001: 312).

Como miembro de la alta sociedad, Emilia Pardo Bazán había cumplido años atrás con su papel de esposa y anfitriona, con composiciones poéticas y teatrales utilizadas como herramientas ideológicas, como estrategias de sociabilidad y como modo de entretenimientos en salones y veladas. Su perfil de escritora estaba indefectiblemente asociado al de la dama que gracias a un ligero barniz cultural daba cauce a sus aficiones letradas en aquellos cerrados y, en general, ociosos círculos. En ellos solían predominar los versos sentimentales y circunstanciales, anticuados desde el punto de vista estético, en general ripiosos y de escasa circulación más allá del universo elitista para el que se habían compuesto. Esta imagen era totalmente contraria a la de la escritora autodidacta, voluntariosa, profesional que Emilia Pardo Bazán se estaba fabricando desde finales de los 70. Cara al público, la mejor opción era cerrar bajo cuatro llaves y de por vida aquellas veleidades literarias para mejor afirmar su creatividad y talento en las páginas que a continuación ofrecía a sus lectores. En 1886 todavía arreciaban las tormentas que *La cuestión palpitante* había concitado y la novela de *Los Pazos de Ulloa* tenía que sobresalir en el panorama de la época como novela naturalista. ¿Qué mejor que renegar de su teatro y de su poesía de juventud? La escritora recurrió hábilmente a un relato retrospectivo, sumamente persuasivo con una serie de medias verdades para convencer a sus lectores de una especie de natural inclinación por la novela.

El uso estratégico de los géneros literarios no obedece solo a sensibilidades o aspiraciones internas, puesto que, como bien se sabe, la poesía tenía entonces excelente cabida en el trampolín que las hojas de la prensa –especialmente regional– y al escritor le podían ayudar a alcanzar cierta nombradía rápida. Si la antología de poesía es lectura de pocos, la novela en breve plazo lo fue de mayorías y en ella depositaron sus esperanzas los escritores que ambicionaban darse a conocer rápidamente. En la misma línea, no es extraño, como ya hemos estudiado, el hecho de que algunas de sus composiciones sean mera reproducción de algunos extractos de las obras de teatro en verso de la misma época (Thion 2016). Se podría abogar que el teatro volvió a imponerse como ámbito experimental en la trayectoria de la escritora cuando la novela empezó a andar por los derroteros del Modernismo, tal vez debido a su capacidad de convocatoria frente al de una poesía cada vez más elitista. Doña Emilia no era autora exclusiva de las élites ni se encerró nunca en la célebre torre de marfil.

Desde finales de la década de los 70, Emilia Pardo Bazán ya era consciente del estado de la poesía como género en el ámbito de la producción literaria y en la sociedad. Ahora

bien, en los *Apuntes* insistió en su transición hacia la prosa, prácticamente como paliativo a su propia fisiología:

> Si bien los poetas conservaban todo el influjo que siempre ejercieron en mis sentidos por el elemento rítmico y musical, y eran tan señores de mis nervios como lo son hoy, poseyendo el privilegio de sumirse en cierta melancolía mórbida, desde la cual al desahogo del llanto es fácil la transición, empezaba ya a saborear, al menos en circunstancias normales, el deleite mucho más sano y espiritual de prosa, y los ejercicios de traducción de diversos idiomas (Pardo 1999: 26-27).

La escritora había resuelto ya dedicarse a la novela, género que se adaptaba mejor a su sociedad, lo cual permite relativizar su actitud y sus declaraciones respecto de aquella manía, una vez lograda cierta autoridad en la crítica y en la novela, "de dar sus versos por los peores del mundo" y "de ocultar mis rimas como si fuesen pecados" (Pardo 1999: 28-29). En la misma línea se pueden entender mejor sus irónicos y excesivos agradecimientos a Núñez de Arce por el olvido del prólogo y la prometida ayuda para dar a conocer su "mamotreto" de rimas. La escritora era exigente consigo misma y ante una poesía con la que pensaba que no lograba acercarse "a la perfección" y ser totalmente "original"; es decir, "cuando expresa cumplida y sinceramente la personalidad de un poeta" (Pardo 1999: 29); puesto que "Yo poseía facilidad para rimar, y después de leer tres cuatro veces a un autor, parecíame que podía tomarle unas vislumbres" (Pardo 1999: 29). Al comparar la prosa y la poesía, en su manuscrito de los *Apuntes* especificaba:

> La poesía no me satisface sino cuando el poeta se (desprende) de ella una personalidad y una nota propia. Bien sé que nadie es [...] para nacer sin semilla (en apariencia, pues los hongos la tienen también) y que en prosa como en poesía todo el mundo, quiera que no quiera, tiene antecesores y maestros; pero debido acaso a la mayor libertad y variedad de la prosa, lo que en ésta puede llamarse seguir o ser adoctrinado por un autor, en poesía se conoce por imitación y es de lo más desconsolado (Pardo 2001: 328).

En estas páginas metaliterarias resulta llamativa la actitud crítica de doña Emilia por la pasión y el celo que la poesía despertaba entre los escritores, "medianos o excelentes", quienes, a su decir, perdían todo juicio crítico, por muy sagaces que fuesen ante el verso, "como si fuesen los predilectos de las nueve vírgenes consabidas… el dedo meñique son capaces de dar por el lauro poético" (Pardo 1999: 28). Valera, Menéndez Pelayo, Cánovas del Castillo, Vidart, e incluso Cervantes... todos "se aficionan a las caras rimas, como las madres a los hijos desgraciados" (Pardo 1999: 28). El estilo sublime seguía señoreando en los imaginarios colectivos de los escritores como ideal de genialidad, fenómeno ante el que reaccionó con desenvoltura, para suscitar, como en muchas otras ocasiones, reacciones y polémicas. En realidad, ella estaba intentando indirectamente dignificar la prosa novelesca, como estilo y género minusvalorados en las preceptivas clásicas, pero un género que proporcionaba inmensa libertad creativa y para el que ella reclamaba los mismos honores que para la poesía:

> nadie que maneje la pluma ha dejado de hacer sus primeras armas en verso, ni el convencimiento racional de que la esencia vaga y divina de la poesía no se encierra en los límites [estrictos] del metro [...] puede derramarse también por la libre y varia amplitud de la prosa [...] (Pardo 2001: 328).

Y ello, aun a costa de renunciar a sus versos porque sabía bien lo que podía ganar frente a lo que estaba perdiendo y porque era consciente de que en los libres cauces de la narrativa ella había logrado afirmar su personal genialidad en 1886. Una vez más, podemos observar que Doña Emilia se estaba guiando por su clarividencia y su capacidad de perspectiva ante la modernidad estética. El verso, obviamente, le quedaba estrecho y la literatura moderna en su presente había ya evolucionado por los amplios y libres ámbitos de la prosa en estrecho contacto con la sociedad. Enjaular sus poemas, encerrarlos bajo llave, repudiarlos, era en aquel contexto –en el que un escritor lo solía ser de un único género– y para sus objetivos de novelista, una sagaz y oportuna decisión. Para justificar la adopción del género a la sazón más moderno como era el de la novela, Emilia Pardo Bazán tenía que pasar en aquellos momentos por renegar de su poesía todavía inédita. En 1886, ello implicaba repudiar todo texto que pudiera ser juzgado como veleidad de una mujer de la buena sociedad. Ello no fue óbice para que en privado y en pleno período de sólido estudio, doña Emilia se concediese a sí misma la "distracción" de seguir rimando algún que otro verso.

Tal vez no dispongamos hoy más que de esas semiverdades. La importancia que, como hemos visto, le concede Emilia Pardo Bazán al asunto del prólogo de Núñez de Arce resulta bastante curiosa y pone de manifiesto que posiblemente sea más lo que silencia que lo que relata. Los chismorreos sobre la familia de Núñez de Arce que muchos años después contaba a José Lázaro Galdiano sean tal vez muestra de que cierta inquina permaneció viva (Thion 2003: 165-166). Por consiguiente, la copia preparada para Núñez de Arce no fue más que una más en este proceso que ella quiso públicamente interrumpir desde el orto de otro proyecto: *Pascual López* (1879). Tal vez también ya empezaba a vislumbrase a sí misma como a Segundo, su vate de ficción de *El cisne de Vilamorta,* de quien se quiso irónicamente distanciar (Thion 2021c).

En consecuencia, al margen de la aficiones y habilidades estéticas en prosa de la escritora, cabe pensar que el cultivo de la novela perpetuaba una imagen moderna de la escritora, en tanto que introductora del naturalismo en España. Era, en definitiva, estratégicamente la manera más rápida de afirmarse como verdadera profesional frente al paradigma de la dama aficionada a la literatura sentimental, de afirmar también su estatus de gran maestra del arte de la prosa moderna, y de consolidar un espacio propio en el universo de las Letras internacionales.

Mas allá de la casuística histórica, la historia de *Himnos y sueños* nos permite entender cómo evolucionó el estatus y el papel de la mujer de Letras, pero también cómo los géneros evolucionaron tanto por su estética, como por la manera en que contribuyeron, desde la representación y de la imaginación, a ordenar nuestras vidas y nuestras maneras de ser y de estar en el mundo.

BIBLIOGRAFÍA

Freire López, Ana M.ª (2001): "La primera redacción, autógrafa e inédita, de los *Apuntes autobiográficos de Emilia Pardo Bazán", Cuadernos para la Investigación de la Literatura Española*, 26, 2001, 305-336.

González Herrán, José Manuel (2000): "Una romántica rezagada: la poesía juvenil inédita de Emilia Pardo Bazán (1865-1875)", en *Romanticismo 7. La poesía romántica*. Actas del VII Congreso (Nápoles, 23 –25 de marzo de 1999). Centro Internacional de Estudios sobre Romanticismo Hispánico-Istituto Italiano per gli Studi Filosofici (Bologna: Il Capitello del Sole), pp. 107-124; http://www.cervantesvirtual.com/obra/una-romantica-rezagada-la-poesia-juvenil-de-emilia-pardo-bazan-1865-1875/

González Herrán, José Manuel (2001) y Mª Sandra Rosendo Fernández: "Emilia Pardo Bazán: diez poemas inéditos de su viaje por Europa en 1873", en A. Abuín González, J. Casas Rigall y J. M. González Herrán (eds.), *Homenaje a Benito Varela Jácome* (Santiago de Compostela: Universidade, 2001), pp. 235-253 (Los poemas se recogen en *Apuntes de un viaje. De España a Ginebra*, Santiago de Compostela: Real Academia Galega-Universidad de Santiago de Compostela, 2014, edición digital, pp. 230-240).

Pardo Bazán, Emilia (c. 1875): [*Composiciones poéticas: traducciones e imitaciones]. Manuscrito, Himnos y sueños,* Copia caligráfica y Arquivo Real Academia Galega y Fundación Lázaro Galdiano.

Pardo Bazán, Emilia (1996): *Poesías inéditas u olvidadas,* ed. de M. Hemingway, Exeter, University of Exeter Press.

Pardo Bazán, Emilia (1999): Apuntes autobiográficos, Obras Completas, II, ed. a cargo de Darío Villanueva y José Manuel González Herrán, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, pp. 5-59.

Pardo Bazán, Emilia (2001): "Apuntes autobiográficos", en Freire López, Ana M.ª, "La primera redacción, autógrafa e inédita, de los *Apuntes autobiográficos de Emilia Pardo Bazán", Cuadernos para la Investigación de la Literatura Española,* 26, pp. 312-336.

Pardo Bazán, Emilia (2014): *Apuntes de un viaje. De España a Ginebra* [1873], Reproducción facsímil. Estudio, edición y notas de José Manuel González Herrán, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela - Real Academia Galega; edición electrónica accesible en: http://hdl.handle.net/10347/10058.

Pardo Bazán, Emilia (2016): *Perder y salir ganando, un manuscrito inédito de Emilia Pardo Bazán,* edición a cargo de Dolores Thion Soriano-Mollá, Santander, Publicaciones de la Real Sociedad Menéndez Pelayo.

Pardo Bazán, Emilia (2022): *Himnos y sueños,* ed. a cargo de Dolores Thion Soriano-Mollá, Sevilla, Renacimiento (ed. en curso).

Rosendo Fernández, Sandra María (1997): "*Himnos y sueños*, libro de poesías inéditas de Emilia Pardo Bazán. Edición, estudio y notas". Presentada en noviembre de 1997, en la Facultad de Filología de la Universidad de Santiago de Compostela.

Thion Soriano-Mollá, Dolores (2003): *Pardo Bazán y José Lázaro. Del lance de amor a la aventura cultural* (1888-1914), Madrid, Ollero y Ramos, Fundación Lázaro Galdiano.

Thion Soriano-Mollá Dolores (2018): "La restauración de *Himnos y sueños* de Emilia Pardo Bazán", *Literatura para una nación, Homenaje a Enrique Rubio Cremades*, Sevilla, Renacimiento, pp. 247-268.

Thion Soriano-Mollá, Dolores (2021a): "Aproximación a la poesía de Emilia Pardo Bazán", Santiago Díaz Lage, Raquel Gutiérrez Sebastián, Javier López Quintáns y Borja Rodríguez Gutiérrez (eds.), *«Et amicitia et magisterio»: Estudios en honor de José Manuel González Herrán,* Alicante-Santander: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes- Real Sociedad Menéndez Pelayo, pp. 735-748.

Thion Soriano-Mollá, Dolores (2021b): "Emilia Pardo Bazán y el taller de sus biografías", *Emilia Pardo Bazán hoy: la mujer y la escritora, Archiletras,* núm. 2, pp. 31-46.

Thion Soriano-Mollá, Dolores (2021c): "Emilia Pardo Bazán, poeta precoz", *Emilia Pardo Bazán o la pasión por escribir,* Ínsula, núm 893, mayo, pp. 3-8.

Thion Soriano-Mollá, Dolores (ed.) (2016): Emilia Pardo Bazán, *Perder y salir ganando, un manuscrito inédito de Emilia Pardo Bazán,* edición a cargo de Dolores Thion Soriano-Mollá, Santander, Publicaciones de la Real Sociedad Menéndez Pelayo.

Thion Soriano-Mollá, Dolores, (ed.) (2022): Emilia Pardo Bazán, *Himnos y sueños,* ed. a cargo de Dolores Thion Soriano-Mollá, Sevilla, Renacimiento (ed. en curso).

Yeves Andrés, Juan Antonio (2010): *El álbum de los amigos, templo de trofeos y repertorio de vanidad,* Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 2010.

Adán y Eva: Emilia Pardo Bazán y su tiempo

Isabel Vázquez Fernández
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
maribelvazquezfer@yahoo.es

(recibido novembro /2021, aceptado decembro/2021)

RESUMEN: *"Adán y Eva*: Emilia Pardo Bazán y su tiempo*"* es un breve estudio que trata de indagar en las claves temáticas y narrativas de las dos novelas que componen el díptico, *Dña. Milagros* y *Memorias de un solterón*. El análisis pretende hacer, a través de estas dos novelas, una revisión de lo específico del universo pardobazaniano, sobre todo cotejando sus textos con otras muestras del momento. Los personajes nucleares de *Adán y Eva*, afincados en Marineda en las postrimerías del S. XIX, poseen carácter universal y siguen teniendo vigencia cien años después de haber sido concebidos por la autora; sus actitudes vitales, sus formas de relación amorosa, la concepción reivindicativa del mundo femenino y, en suma, los perfiles psicológicos de estos hombres y mujeres, han traspasado fronteras espaciales y temporales: he aquí la maestría de Emilia Pardo Bazán.

PALABRAS CLAVE: Relaciones amorosas y sociedad. Trascendencia pardobazaniana.

ABSTRACT: *"Adán y Eva*: Emilia Pardo Bazán y su tiempo*"* is a brief study that attempts to approach the thematic and narrative keys of the two novels that make up the diptych, *Dña Milagros* and *Memorias de un solterón*. The analysis aims to make, through these two novels, a review of the specificity of the pardobazanian universe, especially by comparing his texts with other examples of that times. The central characters of Adam and Eve, settled in Marineda at the end of the 19th century, have an universal character and are still relevant one hundred years after having been conceived by the author; their vital attitudes, their forms of love relationships, the vindictive conception of the feminine world and, in short, the psychological profiles of these men and women, have crossed spatial and temporal borders: this is the mastery of Emilia Pardo Bazán.

KEYWORDS: Love relationships and society. Pardobazanian transcendence

La narrativa de Emilia Pardo Bazán, al igual que la de otros autores coetáneos, refleja la problemática del hombre de finales del S. XIX. Los paralelismos con Galdós o Clarín pronto han sido advertidos por la crítica, pero la relación con Baroja fue quizás menos señalada. Entre otros aspectos, es representativa la similitud que ofrece la actitud vital de Feíta Neira, personaje de primer plano de la citada obra pardobazaniana, y María Aracil, protagonista de *La dama errante* y *La ciudad de la niebla*, novelas barojianas.

El título, *Adán y Eva*, de influencia bíblica y gran carga simbólica, hace alusión a la primitiva pareja del Edén, origen de la humanidad, y se asemeja al de la novela barojiana

El árbol de la Ciencia, que también hace referencia al Paraíso, concretamente al pasaje de la prohibición divina de comer el fruto del árbol de "La Ciencia del bien y del mal". *Adán y Eva* es un díptico que agrupa dos novelas, *Doña Milagros* (1894) y *Memorias de un solterón* (1896)[1]. La recopilación de narraciones distintas en un solo libro es una tendencia de la autora, adoptando distintas formas de conexión entre sí: secuencia continuada (*Los Pazos de Ulloa* y *La Madre Naturaleza*) o reiteración del mismo mundo (*Adán y Eva*). *Doña Milagros* y *Memorias de un solterón* se entrelazan y asemejan en la problemática que plantean, el mundo que retratan, los personajes, el lugar y tiempo en que se desarrolla la historia y la fórmula narrativa empleada, todo lo cual otorga al conjunto carácter unitario; no obstante, lo que en la primera novela es un esbozo, en la segunda alcanza un desarrollo más completo.

Doña Milagros va precedida de un preludio, *Prólogo en el Cielo*, que anticipa el final de Benicio, personaje nuclear, y explica la génesis de la escritura de *Adán y Eva*. Este preámbulo está constituido por un diálogo de naturaleza teatral y carácter alegórico, que se desarrolla en un espacio imaginario con alusiones a un lugar real. El Héroe, personaje que solicita su entrada en el Paraíso, dialoga con el Espíritu de Dios, que le impone el requisito de referir su vida para cumplir el Purgatorio; pronto, en su lugar, acude el Angelito, personificación del hijo muerto en la infancia y que actúa como mensajero conduciéndole a un lugar terrenal, una casa en Marineda, donde ha de introducir su espíritu para transmitirle su historia a una escritora (Pardo Bazán).

Ambas novelas adoptan la perspectiva autobiográfica[2]. El personaje-narrador cuenta su propia experiencia vital. Benicio Neira (*Doña Milagros*) y Mauro Pareja (*Memorias de un solterón*) están implicados en la historia que refieren y se mueven en iguales círculos sociales, la burguesía de Marineda en la segunda mitad del S. XIX. Sus relatos son convergentes, aunque la modalidad de sus discursos difiere al estar escritos desde el yo de cada uno, siendo personajes de distinta índole (formación cultural, circunstancia familiar y vivencias personales), como puntualizan Villanueva y González Herrán:

> Una notable diferencia entre ambas reside en la mayor densidad ideológica en la segunda en la que, por encima de los acontecimientos referidos, importa la reflexión del narrador-protagonista sobre su filosofía de la existencia, el sentido del matrimonio, el papel social de la mujer, su educación, etc. (Villanueva y González Herrán, 1999: XXIV).

El escritor memorialista se dirige al lector, imaginando un diálogo con él e implicándole, como si tuviese en cuenta su juicio o solicitase su aprobación: "Ponte en mi caso, lector intransigente (*Doña Milagros*, 713)" o "…ya sé que tu, lector, (…) habrás encontrado toda clase de defectos que ponerme…excepto el de duro e inhumano (*Doña Milagros*, 765)"; "No insinúo que anduviesen las solteras encandiladas por mí, lector, mira que no es eso (*Memorias de un solterón* p. 863)".

---

[1] Ambas narraciones habían sido publicadas por entregas ya unos años antes en *La España Moderna.*

[2] Este procedimiento narrativo ya había sido empleado anteriormente por la autora en *Pascual López: Autobiografía de un estudiante de Medicina*.

El título *Adán y Eva* sintetiza las claves temáticas del libro, el sentimiento amoroso y la atracción hombre-mujer, concebida como parte esencial del ser humano, y es Dña. Milagros quien lo formula: "Todas cuantas desdichas y berrinches aguantamos, le vinieron a Adán por Eva y a Eva por Adán y a los Adanes por las hijas de Eva, y a las hijas de Eva por los Adanes condenaos (679)". Benicio irá corroborando poco a poco la veracidad de este razonamiento, como confiesa al final de su diario: "Sólo quedan en pie Adán y Eva, la primitiva pareja del Edén, el varón y la hembra atraídos el uno hacia el otro merced a instintos que a veces ni saben definir (*Doña Milagros*: 771-772)". La relación Benicio Neira-Doña Milagros y Mauro Pareja-Feíta Neira va perfilando la singularidad de cada uno, en contraste con los amoríos de su entorno, sobre todo de las hermanas Neira: "La relación de Benicio Neira, ya viudo, con Doña Milagros, y la de su hija Feíta Neira con Mauro Pareja tienen como telón de fondo las historias sentimentales de las otras hijas de Don Benicio y la de éste mismo con su esposa Ilduara" (Mayoral, 1989: 38). Los encuentros y desencuentros de las parejas centrales determinan la dinámica que mueve los hilos de la narración y otorga transcendencia a los valores que representan. Dña. Milagros y Feíta son mujeres seductoras sin ser conscientes de ello; el encanto de ambas radica en su espontaneidad, sinceridad y carácter resuelto. Frente a ellas, los personajes los masculinos son más complejos, sobre todo al entablar relación con la mujer que les atrae. Pardo Bazán hace una introspección en los personajes[3] para adentrarse en la génesis de sus acciones[4]. En el análisis psicológico, la autora concede importancia a la influencia ambiental, clave del comportamiento humano. Los deseos personales, a veces recónditos, entran en dialéctica con el medio (yo/mundo), porque el entorno temporal y espacial condiciona las conductas, además de las relaciones con los demás. La historia de *Dña*. *Milagros* y *Memorias de un solterón* reproduce personajes que se mueven en un mundo real: se desarrolla en un tiempo acotado y concreto –período contemporáneo a su escritura–[5], como puntualiza Ángeles Ayala, basándose en referencias de la propia novela: "…la peripecia argumental de la novela habría que localizarla en el mismo tiempo que su redacción y publicación" (Ayala, 2004, p. 40). El espacio –Marineda– es la ciudad de provincias con todos los condicionantes de entonces, territorio que comienza a ser habitual en la Novela realista del momento; la Marineda pardobazaniana ofrece ciertos rasgos peculiares de las ciudades con mar, al ostentar ciertos atisbos cosmopolitas –la Fábrica de tabaco o establecimientos con productos ingleses–, además de una vitalidad vertida hacia fuera. Es un mundo cerrado, regido por los prejuicios provincianos del

[3] La autora, ya alejada del Naturalismo, adopta una tendencia espiritualista e intimista, bastante común al Realismo de fin de siglo.

[4] El Angelito dice en el Prólogo: "Papá, ya verás cómo así que te llegues al novelista se te despabila el meollo y ves claramente muchas cosas que en vida no entendiste; y además te entran una franqueza y una elocuencia tales, que declaras los móviles de tus acciones más leves y ensartas los pormenores de los sucesos más insignificantes de tu verdadera historia (Pardo Bazán, 1999, p. 578)".

[5] En *Memorias de un solterón*, el compañero Sobrado es un muchacho de poco más de 20 años, personaje que ya aparece en *La Tribuna*, donde figura su nacimiento -11 de febrero de 1873-, día que se proclama la República.

momento y dividido en compartimentos estancos ya establecidos[6]. La burguesía marinedina sitúa en diferente plano el universo masculino y femenino; es un hecho significativo que los hombres de clase distinguida frecuentasen las Sociedades para relacionarse entre sí[7], mientras que las mujeres hacían tertulia en el interior de los hogares (el de la familia Neira en torno a la costura o el de la Marquesa de Veniales). La desigualdad entre ambos sexos se sitúa en las raíces mismas del organigrama social. Pardo Bazán manifiesta –y denuncia–, En primer lugar, la existencia de una normativa distinta para hombres y mujeres en las relaciones amorosas, sometidas a alternativas limitadas y regidas por distintos parámetros: permisibilidad frente a prohibición en uno y otro caso. La reputación y la virtud ejercen gran peso social para la mujer. La novelista muestra el conflicto que genera este modelo en la relación Benicio-Dña. Milagros (*Dña. Milagros)*, que sin embargo parecen resolver Feíta y Mauro (*Memorias de un solterón*). Por otra parte, en el contexto familiar, primer nivel de relaciones sociales, juegan diferente papel el mundo femenino y masculino: en primer lugar, predispone al hombre a ser sostén económico y a la mujer, garantía de procreación; el matrimonio, pacto convenido, y la familia avalan el orden establecido. Según este principio, la mujer de linaje debe ser amparada económicamente y, por tanto, cuando carece de marido (soltería) y de padre (orfandad) se halla indefensa, frágil y desvalida; de ahí la preocupación de Benicio, cuando ve que envejece, por situar a sus hijas mediante matrimonios que les aseguren una supervivencia digna. El desamparo femenino ante la orfandad es una situación también frecuente en el personaje galdosiano: la protagonista de *Tristana* cae en el dominio de Don Lope, Amparo (*Tormento*), explotada por la familia Bringas y dominada por el poderío seductor de Pedro, se entrega a Agustín como tabla de salvación[8]. Emilia Pardo Bazán, por su condición de mujer, ahonda de manera especial en la denuncia de la desigualdad femenina[9] y reivindica el derecho a la formación que le permita a la mujer el acceso al mundo laboral: Feíta Neira, a través del cual la autora ha querido manifestar su forma de pensar y sentir, es un personaje paradigmático en la lucha por su emancipación y autonomía, como ha sido ya resaltado por gran parte de la crítica[10]. En este aspecto es representativo el paralelismo que ofrece la actitud vital de su personaje, Feíta Neira, con María Aracil, protagonista de las novelas barojianas *La dama errante* y *La ciudad de la niebla*. Estas muchachas, vitales e inquietas, no se someten al patrón femenino estipulado socialmente en la España del momento, cuyo objetivo primordial era un

---

6 La separación en clases sociales se fundamentaba en criterios de alcurnia o linaje, aunque la economía saneada comenzaba ya a ser un valor en alza.

7 El Casino de la amistad, Nautilia (nueva y emprendedora), el Casino de Industriales o la Pecera. Benicio y Mauro, narradores que muestran el mundo burgués al que pertenecen, acuden a estas tertulias y se relacionan con personajes representativos: Baltasar Sobrado, militar y viudo, rico, un poco usurero y hombre de pocos escrúpulos o el Dr. Moragas, generoso, médico competente y científico actualizado. Representan a la clase media burguesa de Marineda.

8 La falta de madre que genera carencia afectiva y vulnerabilidad, es una situación igualmente repetida en los personajes barojianos, aunque sea un condicionante afectivo y existencial, antes que social: Manuel Alcázar (*La lucha por la vida*), María Aracil (*La dama errante*) o Andrés Hurtado *El árbol de la Ciencia*): "Andrés experimentaba la sensación de sentirse solo y abandonado. La muerte de su madre le había dejado un gran vacío en el alma y una inclinación a la tristeza (*El árbol de la Ciencia*, p. 15)".

9 Véase el apartado titulado *Feminismo* de *La vida contemporánea.*

10 Carmen Bravo Villasante (1973), Paredes Núñez (1996), Ángeles Ayala (2004), Marisa Sotelo (2020).

matrimonio ventajoso, sino que se rigen por unos parámetros distintos. Ambas valoran la necesidad de adquirir una formación que les facilite el acceso a una profesión digna y les permita una independencia económica. Feíta Neira se esfuerza en solitario para satisfacer sus inquietudes intelectuales, leyendo libros de manera insaciable; María Aracil, por el contrario, adquiere conocimientos de manera natural, bajo la influencia librepensadora de su padre y con acceso a la biblioteca o a la tertulias familiares y aprendiendo idiomas. Feíta y María son el contrapunto de las jóvenes de su entorno, que siguen la normativa social y carecen de inquietudes. Feíta difiere de sus hermanas por diversas razones: Rosa, frívola y superficial, mantiene relaciones por interés con Baltasar Sobrado[11]; Constanza, fría e indiferente; Clara, de carácter místico, ingresa en un convento[12]; Argos padece un desequilibrio nervioso. Por su parte, María Aracil representa el antagonismo al el modelo femenino de su familia materna: tía Belén (insustancial, aunque bienintencionada), su cuñada Carolina (solterona mezquina), sus primas (superficiales y simples). Tanto Feíta como María son comprendidas por hombres cercanos que tienen fe en su talante personal. El médico Moragas apoya a Feíta, siempre sorprendido de su agudeza mental: la llamaba "mona sabia" y recomendaba mucha atención a la niña, "que era un haz de nervios al servicio de unos lóbulos cerebrales (p. 641)". Cuando se hace mujer adulta, cree en su capacidad: "Este cabezón admite todo lo que la echen dentro (p. 642)", apoyándola para conseguir sus objetivos frente a la incomprensión de su propio padre, cuyas palabras son significativas: "Dios hizo a la mujer para la familia, para la maternidad, para la sumisión, para las labores propias de su sexo ¡de su sexo! No lo olvides nunca (…) o serás la criatura más antipática, más ridícula y más despreciable del mundo: *un marimacho* (p. 738)". María es valorada por su tío Justo que, elogiando su afán de independencia y deseo de trabajar, da en la clave cuando dice: "Yo creo, la verdad, que, con el tiempo, todas las mujeres de algún corazón y de alguna inteligencia serán por el estilo de María (*La dama errante*, p. 56)"; también siente el apoyo de su primo Venancio, hombre de Ciencia –es astrólogo– y de razonamiento lógico, junto al cual se siente tratada de igual a igual.

Los protagonistas de *Dña. Milagros*, Dña. Milagros y Benicio, son personajes ya en la madurez de la edad que contraen unos lazos impensados por ellos mismos. El afecto inicial, lejos de toda inclinación lasciva, nace del aprecio y agradecimiento de este hombre vulnerable y solo hacia una mujer generosa. De la ternura, pronto comienza a surgir una inconfesable atracción física, como delata la sugerente descripción de Benicio: "La comandanta sonrió, apoyando su dedito moreno y afilado en sus labios descoloridos, tan lindos y tentadores (p. 678)". Frente al proceder sosegado y ecuánime de la mujer, para Benicio se desencadena un conflicto y, turbado ante una pasión que estima deshonrosa –"¡Oh vergüenza para mis canas! (p. 684)"–, pone todo el empeño en ocultar su impetuosa

[11] Personaje representativo de Marineda. Engaña a Rosa, lo mismo que a Amparo *(La Tribuna)*, prometiéndole matrimonio, pero la abandona cuando sabe que va a tener un hijo.

[12] El Padre Incienso ve para ella esta solución: "Clara es de complexión tranquila, amiga del reposo, de la vida regular y metódica, de las horas fijas, de la paz, de la calma, de la dignidad. En las benedictinas estará como en su centro (*Doña Milagros*, p. 698-699)".

fogosidad: "Luché como un atleta para que no se me conociese. Sujeté mis ojos, contuve mi lengua, crucé mis brazos sobre el pecho, clavándome en el antebrazo las uñas (pp. 684-685)". Ante la espontaneidad de Dña. Milagros –"usted, que vale cuánto pesa… hombre mejor no nase de madre (p. 728)"–, el anciano se siente aturdido, imponiéndose contención y, en un estado de misticismo erótico, se propone "un delicado respeto, el que merecía por sus virtudes (p. 701)". De pronto, unos celos tortuosos despiertan en él gran inseguridad: "vejestorios de mi facha no cautivan a nadie (p. 729)". Obsesionado por la desconfianza, Benicio huye de la pesadumbre que le invade, tratando de negarse al amor y transformando su pasión en simple vínculo espiritual, pero necesita su presencia como reafirmación de su existencia: "mientras la mirase y oyese su voz, no me creería viejo (p. 774)". La relación finaliza cuando, por circunstancias ajenas, Dña. Milagros pone tierra por medio y se marcha a Barcelona. Los innegables sentimientos terminan por decantarse en la dolorosa despedida cuando Benicio le entrega a las dos niñas gemelas: "Abrió los brazos y estrechó a las gemelitas y a su padre a la vez; y su boca trémula, impensadamente, rozó mi boca, y nuestros ojos mezclaron sus lágrimas (776)". El anciano confiesa las inminentes secuelas de la pérdida del amor: "Estuve en la cama varios días; se me apagaron las pupilas; se me dobló el espinazo; aumentaron mis canas como si nevase en mi pobre cabeza (776)".

Dña. Milagros retrata la frustración de los deseos íntimos coartados por los prejuicios sociales: no sería concebible el amor extramatrimonial de una señora casada en una ciudad provinciana decimonónica, tema ya señalado por Clarín (*La Regenta*) o Galdós: la atracción oculta e inconfesada de Jacinta y Moreno Isla (*Fortunata y Jacinta*). Pardo Bazán es pionera en afrontar la atracción pasional entre personajes de edad avanzada.

En *Memorias de un solterón*, los protagonistas revelan un talante personal distinto: son jóvenes y están menos presionados que la soltería de la ciudad por los convencionalismos sociales. Uno y otro rechazan el matrimonio tradicional como único destino. Feíta contrasta con la banalidad de las jóvenes marinedinas, rompiendo con el estereotipo femenino del momento, como ya ha sido puesto de realce; rechaza el matrimonio concebido como tabla de salvación para la mujer, juzgada como inválida para llevar las riendas de su propia vida: de ahí su afán de conseguir un ejercicio profesional que la libere de la dependencia económica. Por su parte, Mauro es un hombre de vida ordenada, egocéntrico, inteligente y culto. Le gusta disfrutar del vivir diario –hedonismo–, le atrae el cortejo, el placer de la conquista y los amores fugaces; no obstante, desaprueba la pasión ilícita y servirse de la mujer que está en inferioridad de condiciones[13]. Mauro rechaza el encasillamiento matrimonial vigente en la sociedad –"Soy el mayor enemigo de la realidad del matrimonio (p. 795)"–, ante el temor de no ser elegido libremente por la mujer, siempre condicionada por la búsqueda de seguridad. Feíta y Mauro son seres disconformes con los valores locales del momento; las aspiraciones de uno y otro se relacionan con la libertad, pues cada uno mantiene una lucha individual por ser quien es.

[13] Costumbre muy arraigada entre los hombres marinedinos, como Baltasar Sobrado, Primo Cova o Luis Mejía, el Gobernador.

La relación entre ambos personajes evoluciona en paralelo. En un primer momento, Mauro, hombre lleno de miedos, cae en contradicciones internas en relación a las mujeres que no se someten a la norma: movido por los convencionalismos, le irrita la intromisión de la muchacha en el mundo masculino y le perturba su presencia cuando, interesada en consultar la biblioteca, decide visitar su propia casa: "Chafaba también mi amor propio masculino que tabique por medio se encontrase una mujer dedicada a un serio trabajo, a una labor intelectual (p. 863)". A Mauro le causa extrañeza la respuesta de la muchacha cuando le pregunta: "A qué llama usted libertad?" y ella confiesa: "A salir, a andar sola… a no depender de nadie (pp. 850-851)". Los nombres con que el solterón designa a Feíta dejan constancia de su rechazo –"ridícula criatura (p. 826)", "chicuela indómita (p. 827)", "la estrambótica (p. 854)", "La emancipada (p. 858)", "insolente marimacho (p. 861), "la maniática (p. 865)"–; no obstante, pronto pasará a ser la "original chiquilla" y paralelamente hace constar: "Mi propósito de evitar el gran error matrimonial no me ha convertido en piedra (pp. 885-886)". De manera simultánea, Feíta comienza a acicalarse según los cánones de la coquetería femenina y su transformación no pasa desapercibida a los ojos de Mauro, para quien ya no será "la extravagante" sino mujer deseable y, curiosamente, comienza a modificar su negativa al matrimonio: "Es cierto que yo vivía prevenido contra la mujer; pero ¿en qué se parecían a Feíta las demás? Feíta era la mujer nueva (p. 888)". Los sentimientos se activan mediante los celos: la intención ambigua de Feíta al entablar relación con el camarada Sobrado provoca en Mauro una pasión imprevista e incontrolable y es entonces cuando, en un estado límite, le propone matrimonio: "Lo que usted representa, el tipo que usted realiza, la clase de mujer que usted es…existía dentro de mi corazón y yo la soñaba como un ideal… que ni uno mismo sabe definir, porque no encuentra en la realidad nada con que compararlo (p. 922). La transformación anímica del solterón es equivalente a la perseverancia en sus principios de la muchacha. La situación cambia de forma inesperada cuando Feíta se ve obligada a afrontar sucesos transcendentales, la muerte de su padre, que le obligan a cambiar el rumbo de su vida: debe encarar la realidad presente, imponiendo cordura para orientar la vida de sus hermanas y tomando las riendas de una familia desestructurada, arruinada y anclada en el pasado: "Tenemos un escudo donde campean un aguilucho, unos roeles y no sé que más zarandajas heráldicas. Allá en el S. XV y en el XVI un Neira fue señor de algún castillejo (…). Desde que abandonamos la casa solariega y vendimos los trastos viejos y alquilamos un pisito en la capital, entramos en la *clase media* (p. 914)"[14]. Mauro, ante la coyuntura personal de Feíta, decide proponerle matrimonio ahora, adecuando la fórmula al talante personal de la muchacha: así afirma ser "el hombre que la quiera a usted y la estime lo bastante para proclamar que es usted su igual, en condición y en derecho (pp. 924-925)". En su respuesta –"El Deber y la Familia (…) han caído sobre mí…y ¡cuánto pesan!...Necesito un Cirineo… (p. 963)"–, Feíta está aceptando el modelo conyugal de colaboración. Ambos personajes superan el sentido del matrimonio convencional, vinculándose con el objetivo de una relación de igualdad y compartiendo los deberes diarios.

[14] Pardo Bazán retrata con frecuencia la decadencia familiar a través del Pazo en ruinas (*Los pazos de Ulloa)* o del cambio de residencia de la casona blasonada al piso humilde.

El matrimonio como respuesta final de la mujer pionera que ansiaba independencia, vincula a Tristana (Pérez Galdós), Feíta Neira (Pardo Bazán) y María Aracil (Baroja). Son personajes femeninos que acaban accediendo al vínculo conyugal por diferentes razones. En el primer caso, Tristana ve frustradas sus aspiraciones cuando le sobreviene la minusvalía; tras serle seccionada su pierna, inevitablemente se ve avocada a casarse con Don Lope. Marina Mayoral analiza la frustración de esta mujer y advierte de su carácter genérico y existencial.

> *Tristana* es la historia de un fracaso, pero no del fracaso de una mujer o de una idea, sino de un ser humano (…) Al final de la novela, importa ya bien poco que Tristana sea una mujer. Lo que se impone, lo que perdura en nosotros es el recuerdo de un ser humano que soñaba con hacer grandes cosas y acaba haciendo pasteles. Y lo que es peor, nos deja con la sospecha de que esa renuncia al ideal sea tal vez el precio de la felicidad (Mayoral, 1989, p. 344).

Frente al carácter fatalista de *Tristana*, el matrimonio final con que concluye *Memorias de un solterón* (Pardo Bazán) y *La ciudad de la niebla* (Baroja) ofrecen un mensaje más positivo. Feíta Neira y María Aracil acaban accediendo al matrimonio por circunstancias personales similares, necesidad de colaboración familiar, pero, paradójicamente desempeñan un papel distinto: Feíta acepta el apoyo de Mauro para encarrilar la vida de sus hermanas, al ponerse al frente de su familia tras la muerte de su padre; María, tras volver de Londres, acaba casándose con Venancio, su primo viudo, para tutelar a sus numerosas hijas. El matrimonio final podría emparentar *Memorias de un solterón* y *La ciudad de la niebla* con la novela rosa; no obstante, ninguno de los dos casos concluye un amor romántico, aunque tampoco respondan al matrimonio de conveniencia tan común en el momento. Por el contrario, la unión matrimonial basada en la igualdad y colaboración rompe los moldes tradicionales y abre caminos que anuncian tiempos más prometedores para la dignidad de la mujer.

Emilia Pardo Bazán otorga al personaje masculino la escritura de la historia; no obstante, el femenino da nombre al título (*Doña Milagros*) o asume gran parte del protagonismo (*Memorias de un solterón*). La pasión amorosa ofrece los mismos componentes en ambas novelas: atracción inicial inconsciente que va haciéndose consciente, complejidad del comportamiento masculino frente a la naturalidad del femenino, los celos como detonante y el desenlace final emotivo y vehemente, no exento de sensualismo. La respuesta última, no obstante, es divergente: huída apocalípica (*Doña Milagros*) e implicación redentora (*Memorias de un solterón*). La salvación de los escollos del mundo que les atrapa, es imposible o factible en uno y otro caso.

Para concluir, el talento y maestría de Pardo Bazán la han convertido una figura universal y atemporal. El lector implicado se identifica con su percepción de la realidad cien años después y en cualquier lugar del mundo. Una mirada atenta a *Adán y Eva* sigue dejando resonancia y posibilidades de proyección en el mundo de hoy.

BIBLIOGRAFÍA

Obras de Emilia Pardo Bazán.

Pardo Bazán, Emilia (1972): *La vida contemporánea*, Madrid, Magisterio español.

Pardo Bazán, Emilia (1995): *La Tribuna,* ed. e Intr. de Benito Varela Jácome, Madrid, Cátedra.

Pardo Bazán, Emilia (1995): *Cartas a Galdós,* er. de Carmen Bravo Villasante, Madrid, Turner.

Pardo Bazán, Emilia (1999): *Obras Completas*, Vol. III, ed. de Darío Villanueva y José Manuel González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro.

Pardo Bazán, Emilia (2004): *Memorias de un solterón*, ed. de Ángeles Ayala, Madrid: Cátedra.

Pardo Bazán, Emilia (2014): *El vidrio roto*, ed. de José Manuel González Herrán, Vigo, Galaxia.

Pardo Bazán, Emilia (2021): *Memorias de un solterón*, ed. de M. Luisa Sotelo, Madrid, Verbum.

Obras de referencia.

Ayala, Ángeles (2004): *Memorias de un solterón* (ed.), Madrid, Cátedra.

Baroja y Nessi, Pío (1974): *La dama errante,* Madrid, Caro Raggio.

Baroja y Nessi, Pío (1974): *La ciudad de la niebla*, Madrid, Caro Raggio.

Baroja y Nessi, Pío (975): *El árbol de la Ciencia*, Madrid, Alianza Editorial.

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

Mayoral, Marina (1989): "Tristana y Feíta Neira, dos versiones de la mujer independiente en Galdós", en: *Galdós: centenario de "Fortunata y Jacinta" (1887-1997),* ed. de J. Ávila Arellano Madrid: Universidad Complutense, pp. 337-344.

Paredes Núñez, Juan (1996): "El feminismo de Emilia Pardo Bazán", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 40, pp. 304-313.

Pérez Galdós, Benito (1974): *Tormento*, Madrid, Alianza.

Pérez Galdós, Benito (1975): *Tristana*, Madrid: Alianza.

Pérez Galdós, Benito (1971): *Fortunata y Jacinta*, Madrid, Librería y Casa editorial Hernando.

Memoria de Emilia Pardo Bazán

Darío Villanueva
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
dario.villanueva@usc.es

(recibido novembro /2021, aceptado decembro/2021)

RESUMEN: En el centenario luctuoso de la escritora se destaca la vigencia de su extensa obra narrativa, crítica y periodística, caracterizada por su cosmopolitismo, cualidad poco común en la España del momento, y por su feminismo radical y militante. Desde la Real Academia Galega, depositaria de gran parte de su legado material e inmaterial, el historiador Xosé Ramón Barreiro Fernández estudió con todo rigor los fundamentos ideológicos de Pardo Bazán, abiertamente conservadores y antidemocráticos, al tiempo que ponderaba la trascendencia de su obra y la defendía frente a determinadas posturas galleguistas muy contrarias a ella, encabezadas por Manuel Murguía. Pero al igual que ocurre con otros escritores de la época como Mark Twain o Eça de Queiroz, de nuevo Emilia Pardo Bazán comienza a ser desautorizada neoinquisitorialmente, incluso en cuanto a la autenticidad de su feminismo, en el marco del movimiento que desde los Estados Unidos se denomina "cultura de la cancelación". Finalmente, se reivindica la historia, intensamente vinculada a la novelista y a su familia, de las Torres de Meirás, que el franquismo transformó en un emblema del dictador, transformándolas en el mal llamado Pazo de Meirás en el que la autora de *La Madre Naturaleza* quería ser enterrada.

PALABRAS CLAVE: Cosmopolitismo. Ideología. Feminismo. Galleguismo. Cancelación.

ABSTRACT: In the mourning centenary of the writer, the validity of her extensive narrative, critical and journalistic work stands out, characterized by its cosmopolitanism, a rare quality in Spain at the time, and by its radical and militant feminism. From the Royal Galician Academy, the depository of a large part of his material and immaterial legacy, the historian Xosé Ramón Barreiro Fernández studied with all rigor the ideological foundations of Pardo Bazán, openly conservative and undemocratic, while pondering the significance of his work and defending her against certain Galician positions very contrary to her figure, led by Manuel Murguía. But as with other writers of the time such as Mark Twain or Eça de Queiroz, once again Emilia Pardo Bazán began to be neo-inquisitorially disavowed, even in terms of the authenticity of her feminism, within the framework of the movement that from the United States it is called the "cancellation culture." Finally, is vindicated the story, intensely linked to the novelist and her family, of the Torres de Meirás, which Francoism transformed into an emblem of the dictator, transforming them into the misnamed Pazo de Meirás in which the author of *La Madre Naturaleza* wanted be buried.

KEYWORDS: Cosmopolitism. Ideology. Feminism. Galicianism. Cancellation.

El centenario luctuoso de una escritora que alcanzó gran fama en vida ofrece una oportunidad cabal para valorar cuál ha sido el recorrido póstumo de su obra y hasta qué punto ha continuado viva la memoria de su personalidad creativa e intelectual. El paso de los años hasta llegar a cien, como es el caso de Emilia Pardo Bazán en 2021, se erige en el gran juez de la literatura en cuanto a su pervivencia.

La perspectiva histórica que nos proporciona todo un siglo en el que la autora ya estuvo presente tan solo a través de sus libros nos permite afirmar sin ninguna reserva que Emilia Pardo Bazán ocupa un lugar preeminente no solo entre los literatos de su tiempo, sino entre los intelectuales españoles de entre siglos.

Ante ellos sobresale en cuanto al conocimiento y apertura a las creaciones literarias en otras lenguas. En una carta a Narcís Oller, Emilia Pardo Bazán escribía en 1886: "En España creo ser una de las pocas personas que tienen la cabeza para mirar lo que pasa en el extranjero". Pero lo más destacable es el cosmopolitismo que impregna su labor tanto en su vertiente crítico-literaria como en la puramente creativa.

En lo que se refiere a la primera, doña Emilia conoció, criticó y difundió en español la mejor literatura de su tiempo, ejerciendo de este modo un magisterio como nadie era capaz de hacerlo –ni el propio *Clarín*– entonces. En cuanto a la creación, es muy notable la ambientación cosmopolita de varias de sus novelas, tanto extensas como más cortas, compatible con el escenario madrileño y el gallego de otros de sus títulos. Pero es de destacar, igualmente, que el proceso de creación de sus obras le permitió participar en los debates estéticos sobre la propia evolución del arte novelístico en un periodo de enorme complejidad, como fue el de la transición del realismo al naturalismo y la revisión crítica de éste que daría paso a la novela modernista.

Todo ello en plena consonancia con los objetivos de una nueva disciplina que se consolidaba entre los Estudios Literarios: la Literatura comparada. En 1887, Emilia Pardo Bazán, en la primera de sus conferencias del Ateneo madrileño que darían lugar a su ensayo *La revolución y la novela en Rusia,* formulaba ya estas preguntas: "¿A qué rodear a España de un cordón sanitario, hoy absurdo, y sobre absurdo, inútil? ¿Ni cómo prosperaría la crítica si la condenasen a privarse de términos de comparación, a girar siempre en un mismo círculo, a no salir de casa así se muera de tedio?".

Y, así, hizo su revisión del naturalismo francés en *La cuestión palpitante* de 1883, y cuando escribe *Los Pazos de Ulloa* está ya, según la mencionada carta a Oller, «en el corazón de Rusia», en el que se había sumergido mediante intensas sesiones de lectura en la Biblioteca Nacional de París con la ayuda del nihilista Isaak Y. Pavlovski. Pero dicha revisión, tanto teórica como aplicada a la composición de su novela, la llevó a cabo no menos de diez años antes que Henry James, y poco después de quien abrió brecha para la superación estética del naturalismo, Joris-Karl Huysmans, que tampoco fue ajeno a las incitaciones espiritualistas de la novela rusa.

Repararemos, a este respecto, en una obra que nuestra escritora leyó en su primer tomo, el único traducido al francés. Me refiero a *Oblómov*, de Iván A. Goncharov, publicada en 1859. En ella, doña Emilia pudo encontrar un aspecto que le serviría para contrastar el universo de *Los Pazos de Ulloa*. Me refiero a ciertas semejanzas existentes entre el *mujik* y el labriego gallego, siervos o «campesinos tributarios» de los terratenientes absentistas

dueños de grandes predios como los Pazos de Ulloa o Sosnovka, la casa señorial del protagonista de Goncharov. Ese paralelismo, en lo que se refiere a la resignación no tanto cristianas como fatalistas de los campesinos rusos y galaicos, ya lo había puesto en relieve Pardo Bazán en su prólogo de 1886 al *Perucho* de Pérez Costales, y se puede extender también a la dejadez de los propietarios que van a la ruina por encomendar la gestión de sus fincas a administradores sin escrúpulos. Pero, a la vez, *Oblómov* preludia, a través de la actitud de su protagonista, que vive prácticamente recluido, la misantropía y el apático *spleen* del protagonista de *À Rebours*.

Cierto que, siendo pareja la actitud de ambos personajes –Iliá Illich Oblómov y Jean Floressas Des Esseintes–, no lo es en modo alguno el significado profundo de la misma. En el ruso, se trata de un síntoma general que doña Emilia vinculaba con «la típica pereza eslava», pereza ensoñadora que junto a la apatía del cuerpo sustentaba el «trabajo activo de la imaginación», síndrome al que acabaría por darse la denominación de *oblomovismo*. Pero lo que más le interesa es que en la novela de Goncharov late una vida sumamente intensa pese a que en ella no haya «más que el estudio de un estado psíquico». Por el contrario, el decadentismo francés, al que dedicó gran parte de su atención crítica entre 1890 y 1918, le parecería el trasunto fiel de una sociedad enferma de sofisticación morbosa, dominada por un individualismo sin freno. El protagonista de *À Rebours* tendrá, por cierto, un logrado trasunto femenino en *La Quimera* (1905), con la morfinómana Espina Porcel, calificada de «idólatra de lo artificial».

También el universo narrativo de *À Rebours* se identifica con el complejo mental de un personaje, el duque Jean Floressas Des Esseintes, hasta el extremo de que la novela se convierta en algo así como el itinerario espiritual de una conciencia que tergiversa la relación natural propia del género épico entre el *yo* y *el mundo*. Aquí, este último es negado y contradicho por la interioridad, que se sobrepone a él, deformándolo aún más radicalmente, si cabe, de lo que el adanismo espiritualista de don Julián alcanza en *Los Pazos de Ulloa*, novela en la que no está ausente una línea muy marcada de decadencia en las descripciones de la montaraz decrepitud de los Pazos de Ulloa y de los Limioso, semejante a la que Goncharov pinta en las posesiones de Oblómov.

Lo que en los años ochenta se le empieza a achacar al maestro de Médan y a la escuela zolaesca es la monotonía compositiva, lo estricto de sus planteamientos artísticos y, sobre todo, la negación de la realidad espiritual. La dimensión anímica del personaje novelesco, hasta entonces deliberadamente proscrita, accede a un primer plano con la llamada novela decadentista, pero también con los *reflectors* de Henry James, y esto apunta ya hacia una aproximación de la novela a la poesía. En el reino de esta, el yo es «mayor» que el mundo, siempre subordinado a la subjetividad, que pasa a ser su caja de resonancia. Por eso el incontenido lirismo de alguna de las páginas de *Los Pazos de Ulloa* que Alas fue el primero en subrayar. Compárese la visita al cementerio de Ulloa narrada al final con la que podría ser su fuente zolaesca, el capítulo primero de *La Fortune des Rougon* (1871), con el encuentro de Silvère y Miette, correlatos de los Perucho y Manolita pardobazanianos, en el camposanto de Saint-Mitre, y se apreciará ese lirismo distintivo a favor de un logro artístico más elevado, y más moderno, de nuestra autora.

En todo caso, ella nunca ocultaba que, antes que tal, había sido, y seguía siendo, ferviente lectora, de modo que su creación le sirve frecuentemente para homenajear a sus literatos preferidos. Entre ellos estuvo, también, Edgardo Poe, a quien doña Emilia, llamándolo así, destaca de entre los norteamericanos en una página de *La revolución y la novela en Rusia*. Nada extraño, pues, que un ilustre pardobazanista siempre recordado, Maurice Hemingway, reclamara atención acerca de cómo «la tristeza inexplicable de las cosas que se van» que el decrépito pazo de los Limioso inspira al narrador se encuentra a la vez en el relato de Edgar Allan Poe *La caída de la casa de Usher* (1839), así como también otras descripciones de *Los Pazos de Ulloa* pueden sugerirnos homenajes a novelas neogóticas como *Wuthering Heights* o *Jane Eyre*.

En todo caso, *Los Pazos de Ulloa* acredita sobradamente su condición de texto transitivo entre el gran tronco del realismo y el naturalismo decimonónicos y la nueva novela que nacerá de su crisis. Si esta novela nos introduce en el universo literario del primer Valle-Inclán, otros títulos posteriores apuntan hacia escritores noventayochistas como, por caso, Pío Baroja. Valga tan sólo un alcance para dejar constancia del tracto literario que apuntamos: el cosmopolitismo que doña Emilia cultivó en la ambientación de sus novelas desde *Un viaje de novios* hasta *La Quimera* tiene su mejor eco en la trilogía barojiana *Agonías de nuestro tiempo*, publicada entre 1926 y 1927.

La confirmación de que Emilia Pardo Bazán sigue viva la encontramos, por supuesto, en la constante reedición de sus veinte novelas, de sus 18 novelas cortas y de sus narraciones, de las que los Clásicos de la Biblioteca Castro han publicado doce tomos, seis dedicados precisamente a recopilar el corpus de sus cuentos, tarea en la que se ha avanzado mucho hasta disponer de unos 600 aparecidos en prensa española y extranjera entre 1866-1921 pero que, de seguro, todavía nos deparará nuevas sorpresas.

Mas acredita asimismo la vigencia de nuestra escritora una nutrida atención por parte de la crítica y la investigación literarias, así como por historiadoras tales Pilar Faus o Isabel Burdiel, quienes elaboraron sendas biografías suyas en 2003 y 2019, respectivamente. Aspectos concretos de la vinculación entre lo vital, lo literario y lo intelectual en la trayectoria de Pardo Bazán, como por caso sus relaciones con Benito Pérez Galdós, han sido objeto de rigurosas prospecciones filológicas e históricocríticas como las de Ermitas Penas y Marisa Sotelo a la hora de editar un epistolario que en otras ocasiones había sido abordado de manera superficial con anterioridad.

No dispondré del tiempo necesario para abordar a fondo el estado de la cuestión de los estudios pardobazanianos, ni tampoco creo que sea lo que se espera de una ponencia inaugural para un congreso como este, promovido por José Manuel González Herrán, pero se me permitirá singularizar citando su nombre el nutridísimo elenco de investigadoras y estudiosos que dentro y fuera de España han hecho aportaciones fundamentales para el conocimiento de la biografía, el pensamiento y la obra de una escritora excepcional que hoy cuenta con un ingente acopio bibliográfico.

Mención especial merece la Real Academia Galega, que hoy acoge el comienzo de este congreso internacional *Emilia Pardo Bazán. Cien años después,* como una expresión más de la atención que le viene prestando a quien fue su directora honoraria y en cuya

casa de Marineda la institución centenaria que mejor representa a la lengua y la literatura gallegas encontró una sede condigna por voluntad de la hija y heredera de la Condesa y de la viuda de su hijo Jaime. La Academia es la depositaria de una parte significativa de la biblioteca de la autora de *La Tribuna,* la novela de 1876 que da título también, precisamente, a los "Cadernos de estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán" que van a cumplir ya dos decenios en 2023. Complementariamente, en 2004 comenzó otra iniciativa no menos valiosa: la realización de un simposio monográfico de carácter anual cuyas actas se fueron publicando en años sucesivos, hasta que en el volumen de 2007 se anunciase su transformación en congresos de difusión internacional.

Quien hacía en 2007 este anuncio era el entonces director de la Casa-Museo y presidente de la Academia Xosé Ramón Barreiro Fernández, al que quiero recordar como testimonio de admiración y gratitud por su ingente tarea universitaria, investigadora y académica cuando hace tan solo medio año de su fallecimiento. Él fue quien mejor entendió, como historiador hecho a desentrañar los acontecimientos colectivos y las conductas individuales, el significado de la figura cuyo centenario estamos conmemorando, pero al mismo tiempo quien interpretó más rectamente el compromiso que la corporación por él presidida había adquirido cuando en 1956 las herederas de la Condesa hicieron donación del edificio de la calle Tabernas, junto a manuscritos y efectos personales suyos, con la condición de que la Academia asumiera crear un museo de la escritora, fomentar la difusión de su obra y organizar eventos académicos para su estudio.

También destacaré en particular dos dimensiones del empeño de Xosé Ramón Barreiro a favor de la radicación en la Casa Museo del Archivo y la biblioteca de la autora de *La Quimera*. En esto último, fue fundamental la gestión realizada por la Academia en 1978 para incorporar parte de los fondos pardobazanianos, no todos los que estaban en las Torres de Meirás, a los que cabe añadir otro contingente que nos consta se encuentran en domicilios madrileños de la familia de Franco.

Aparte de sus dotes como diplomático y gestor, junto a su autoridad institucional como Presidente, el historiador e intelectual Xosé Ramón Barreiro supo comprender tanto la complejidad poco confortable de una personalidad tan recia, como el indudable valor que Pardo Bazán representaba para lo que Goethe calificó en su día la *Weltliteratur*, y T. S. Eliot consideraba la literatura sin fronteras espaciales ni temporales, ámbito en el que todos los grandes escritores son compatriotas entre sí y lo son de quienes los leemos.

En uno primeros números de *La Tribuna*, Barreiro publicó un artículo imprescindible sobre la ideología política de la Condesa, para lo que aplica su escalpelo de historiador, especialista en el siglo XIX español y gallego y biógrafo de Manuel Murguía, a sus textos periodísticos, críticos o doctrinales; no de creación literaria.

Con independencia de la posición de su padre, adscrito a las filas de Salustiano Olózaga, en cuyo bloque progresista obtuvo acta de diputado por O Carballiño en las Constituyentes de 1869 en las que, no obstante, su defensa del catolicismo lo hicieron merecedor del título palatino de Conde de Pardo Bazán, concedido en 1870 por el Papa Pío IX, la joven Emilia milita en el carlismo y se atreve a iniciar la escritura de una monografía política sobre el absolutismo en la que lo propone como una fórmula de futuro

sobre la base siempre de una monarquía de origen divino. Tal *Teoría del absolutismo en el siglo XIX* intenta refutar los cargos que desde el liberalismo se le hacían a tal modelo anacrónico, en coincidencia con el tradicionalismo católico francés, pese a que ni De Bonald ni De Maistre aparezcan citados, como tampoco quien más se identificaba en España con sus ideas, Donoso Cortés.

Pero lo complejo de su personalidad se percibe en la contradicción perceptible, por caso, entre tales influencias y la profunda relación intelectual y personal que doña Emilia establece desde muy pronto con el promotor de la Institución libre de enseñanza después del estallido de la llamada "segunda cuestión universitaria" contra la libertad de cátedra, en la que los primeros en manifestar su oposición al decreto del ministro Orovio son dos profesores krausistas de la Minerva compostelana, Laureano Calderón y Augusto González Linares. Por estas circunstancias entra en contacto con Francisco Giner de los Ríos, mantenido desde 1875 hasta la muerte de quien ella considerará "tal vez el mejor de mis amigos", que influye sobremanera tanto en la moderación de sus ideas, y en su comprensión ecléctica de las diversas opciones de pensamiento frente al integrismo neocatólico, como en su profundo sentido patriótico y en su decidida actitud feminista, entre otros extremos. Pero como índice de la misma contradicción –el tradicionalismo galo y el krausismo alemán–, están sus colaboraciones en medios de la prensa liberal tales *El Imparcial* o la revista barcelonesa *La Ilustración Artística*, así como, desde 1903, en el *ABC,* de adscripción restauracionista y anticarlista.

Ella misma sabía de los efectos confundidores de tales ambigüedades. En el diario argentino *La Nación* (5 de diciembre de 1910) confiesa lo siguiente: "Apenas podrán citarse escritos míos en que, ni aún de soslayo, la política dance. Por ello ocurre una cosa original: los conservadores de la extrema derecha me creen 'avanzada', los carlistas 'liberal' –que así me definió D. Carlos– y los rojos y jacobinos me suponen una beatona reaccionaria feroz".

Pero desde su atalaya de historiador que aspira a interpretar objetivamente los datos que la documentación recabada le proporcionan, Xosé Ramón Barreiro, haciendo suyo el lema aristotélico de *amicus Plato, magis amica veritas*, traza un cuadro de las fidelidades ideológicas de Emilia Pardo Bazán que se concreta en las siguientes.

En primer lugar, el providencialismo y el catolicismo militante, tan acrítico que se podría identificar con la llanada "fe del carbonero", si bien Giner de los Ríos, en carta a Clarín de 1888, preferiría hablar de una especie de "fe estética", parecida a la que hacía del presidente de la primera República Emilio Castelar un católico a machamartillo imbuido por la emoción de "la catedral, la vidriera, el incienso, el órgano, los bordados, los cuadros", a la que su amiga la novelista sumaría la sensualidad, lo pintoresco y característico de una religiosidad natural, casi podríamos decir que naturalista.

Junto a ello, la Condesa siempre se mantendrá fiel a su idealización del absolutismo. En consecuencia, la autora de *La piedra angular* no abandonará nunca, ni acallará su repulsión al constitucionalismo, el parlamentarismo y la partitocracia. El historiador no duda en calificar esta deriva en términos tajantes, subrayando que su radical oposición al principio de la soberanía popular y a la democracia representativa la induce a oponerse

cerrilmente al Parlamento no porque no funcionase, como así ocurría en la Restauración, sino simplemente porque existía. La conclusión en palabras de Barreiro es esta: "todo parece indicar que Pardo Bazán estivo moi influida polo tradicionalismo católico francés do que recibiu ideas para elaborar e reconstruir a súa ideoloxía política radicalmente anticonstitucional e antiparlamentaria, é decir, antidemocrática" (Barreiro Fernández 2005: 66).

Pero no menos importante que este estudio sereno y objetivo de la ideología de la escritora resulta la decidida afirmación que Barreiro hizo de su figura en el contexto complejo de sus relaciones con el galleguismo y el impulso que le dio al cumplimiento por parte de la Academia de su compromiso con el legado y la memoria de Emilia Pardo Bazán. Prueba de ello son los logros a él debidos que ya he apuntado, y, sobre todo, el reconocimiento sin concesiones a ninguna forma de corrección política de las sombras, pero también de las luces, que acompañan la trayectoria de la escritora de Marineda.

Barreiro reconocía una cierta evolución de doña Emilia a favor del galleguismo, pero afirma su invariable oposición a "todo rexionalismo político, fillo bastardo do liberalismo, e que conduce ao separatismo" (Barreiro Fernández 2005: 58).

Ello no empece que se pueda constatar la implicación de la autora de *El Cisne de Vilamorta* en numerosas iniciativas culturales gallegas, alguna tan señalada como la propia creación de la Real Academia a la que contribuyó junto a Ramón Pérez Costales desde una Comisión gestora vinculada a la Sociedad Folklore Gallego de la que ella misma era presidenta. También lo fue, a título honorífico, de la propia corporación creada finalmente en 1906 con la presidencia oficial de Manuel Murguía. Junto al poeta Curros Enríquez, fue precisamente Murguía quien, como colofón de una nutrida serie de desencuentros, iniciados con la nada oportuna intervención pública de Pardo Bazán en una sesión de homenaje póstumo a Rosalía de Castro, expresaría con mayor firmeza en 1886 el rechazo hacia ella en una serie de quince artículos de *La Voz de Galicia* bajo el título de "Cuentas ajustadas medio cobradas". Isabel Burdiel menciona asimismo ciertas negativas de la Condesa ante la solicitud de ayuda material por parte de Rosalía cuando esta y su familia se encontraban en una situación angustiosa.

Se ha aducido a la vez que no hay en la autora de *Morriña* expresiones de denuncia contra el menosprecio de los gallegos, y que su consideración de nuestra lengua vernácula fue poco entusiasta. Ante la requisitoria de por qué no había escrito en ella, la respuesta de doña Emilia era que deseaba disponer de un público más amplio, en España y América, y que en todo caso no dominaba el idioma "tanto que la empresa me fuese fácil", disculpa que pone ya al final de sus días, concretamente en 1919. Ya en sus "Apuntes autobiográficos" había escrito: "No he escrito en gallego hasta la fecha [1886] ni una línea sola, y creo que por la misma razón, no teniendo pretensiones por cuenta propia, saboreo mejor todo lo que en gallego se escribe, y muy en especial la poesía" (Pardo Bazán 2021: 52).

Este idioma de reconocida fecundidad poética es definido por ella como un "añejo latín romanzado". Se le achacará, sin embargo, el empleo de un término que para los hablantes de hoy significa desmerecimiento, cuando, por ejemplo, en aquellos mismos "Apuntes"

doña Emilia escribe que para honrar la memoria de Rosalía de Castro "no necesité para encomiar la poesía en dialecto" más que revivir el goce de haber leído a la Cantora. Detrás de esa diatriba no hay otra cosa que un desconocimiento de la historia del léxico castellano. En el Diccionario académico de 1817, *dialecto* es definido como "idioma propiedad de cada lengua en sus voces, frases y pronunciación", y en la edición de 1925 se añade la siguiente acepción: "En Lingüística cualquier lengua en cuanto se la relaciona con el grupo de las varias derivas de un tronco común". Y el ejemplo que se añade reza así: "El español es uno de los DIALECTOS nacidos del latín."

Con admirable valentía intelectual, Xosé Ramón Barreiro afirmará que aquellos artículos de Murguía "amosan tal ruindade e miseria que facían imposible calquera entendemento entre Pardo Bazán e o galeguismo", y concluye lamentando que "aínda hoxe [estábamos en 2005], que pasaron tantos años [casi ciento veinte, añado yo], non poucos galeguistas seguen amosando a mesma ruindade con respecto a dona Emilia Pardo Bazán. Os odios intelectuais, cando son irracionais, son eternos" (Barreiro Fernández 2005: 59). .

En parte esos "odios intelectuales" se han mitigado en los últimos lustros, y este mismo congreso bien puede ser un índice de ello. Pero no tengo ninguna duda de que de ser así, debemos tal avance a la gallardía del que fue director de la Real Academia Galega. Pero juegan en contra, posmodernamente, nuevos atrancos, relacionados con esa secuela de la corrección política que se ha dado en llamar *cultura de la cancelación*.

En este escenario políticamente correcto, cinco minutos y dos tuits, por no hablar de todo un libro (aunque probablemente sean más eficaces los 280 caracteres de aquel que las cincuenta o cien mil palabras de este) bastan para destruir toda una reputación de muchos años de talento, creatividad y esfuerzo. Así ha ocurrido, por caso, con la autora de la saga de *Harry Potter* J. K. Rowling a raíz de su toma de posición en 2019 a favor de Maya Forstater, que fue despedida de su trabajo por haber escrito en un tuit que los hombres no pueden convertirse en mujeres. Pese a sus antecedentes feministas y sus declaraciones a favor del colectivo LGTBI+, esta última intervención pública le granjeó a la escritora británica el sambenito transfóbico y provocó el rastreo minucioso y suspicaz de su saga juvenil en busca de antisemitismo, antifeminismo, clasismo y discriminación hacia los gordos.

Una de las aseveraciones distópicas de George Orwell en *Nineteen eighty-four* que considero a la vez clarividente y tenebrosa, es la aplicada a la actividad del protagonista, Winston Smith, quien trabaja como funcionario del Ministerio de la Verdad. En él se realiza una especie de censura retrospectiva de los textos escritos en el pasado por autores ya fallecidos para corregir sus desviaciones de lo políticamente correcto. La cita en cuestión es la siguiente: «El que controla el pasado –decía el Partido–, controla también el futuro. El que controla el presente, controla el pasado (…) Todo lo que ahora era verdad, había sido verdad eternamente y lo seguiría siendo. Era muy sencillo» (George Orwell 1984: 41).

Tal aberración está sucediendo ya en nuestros días, con antecedentes que podrían conducirnos incluso hasta el *Index Librorum Prohibitorum* que la Iglesia católica promulgó desde el Concilio de Trento y estuvo vigente hasta 1966. Ahora, a tal fin, podría tomar su relevo un Winston Smith de nuestros días, pero por el momento en nuestras

posdemocracias la tarea sucia de su Ministerio de la Verdad se ve eficazmente secundada por la propia sociedad civil a través de sus múltiples tentáculos.

Uno de los casos de esto se está dando con *Huckleberry Finn,* publicada por Mark Twain en 1884, por el uso frecuente que en ella hace el autor de la palabra *nigger.* Nada ha valido la argumentación de Lionel Trilling, en el sentido de que esa era la única voz que en el inglés del momento se empleaba para *negro*; que tal hecho de lengua pertenece a la Historia del país; y que esta no se ha ido trenzando exclusivamente con acciones y comportamientos amables. A este respecto, hay que reconocer que se ha abierto la veda (no solo en USA), y que basta la denuncia de una minoría, un grupo, una tendencia social o, incluso, de un individuo para que caiga el estigma de la incorrección política sobre una obra o un autor hasta entonces generalmente admirado. Y la última víctima, hasta el momento, de esta forma de censura que es la cancelación, cae muy cerca de nuestra escritora. Se trata del gran novelista portugués Eça de Queiroz, que acaba de ser tachado de racista a partir de varios pasajes extraídos de *Os Maias*.

La reiteración de semejantes sinrazones ha dado paso a una auténtica rebelión de intelectuales, escritores y artistas eminentes. En julio de 2020 *Harper's Magazine* publicó un manifiesto suscrito por 153 figuras de la cultura internacional de reconocida tendencia *liberal,* término que en el inglés de los Estados Unidos significa *progresista* o *izquierdista*. Entre los firmantes figuran Martin Amis, Anne Applebaum, Margaret Atwood, John Banville, Noam Chomsky, Francis Fukuyama, Salman Rushdie o Judith Shulevitz. Con ellos firmó también el mexicano Enrique Krauze, historiador como Xosé Ramón Barreiro, que a propósito del quinto centenario de la conquista de Tenochtitlán afirmó lo siguiente, refiriéndose a la violencia ejercida por las reducidas huestes de Hernán Cortés y sus aliados indígenas: "Estos, me parece, son hechos incontestables, pero la historia no es un tribunal, y el deber del historiador –sobre todo ante un drama a tal grado remoto– no es juzgar sino ante todo documentar, explicar y comprender".

Aquella carta-manifiesto de 2020 constituye una protesta contra la llamada *cultura de la cancelación* (del inglés *cancel culture,* expresión que comenzó a circular en 2015) consistente en el sometimiento a diversas formas de ostracismo a quienes se han expresado alguna vez libremente en contra de lo que se considera admisible por parte de determinadas instancias de poder no gubernamental. Y en la misma línea neoinquisitorial se está aplicando también en inglés otro neologismo, *woke*, para designar la actitud de vigilia permanente contra toda expresión o mero atisbo políticamente incorrecto.

Desafortunadamente, al igual que a Eça, a la memoria de Emilia Pardo Bazán puede estar afectándole ya semejante tendencia, que podría potenciar la continuidad de los viejos rechazos que Xosé Ramón Barreiro sentenciaba con frase ya citada.

El valor, cualitativo y cuantitativo, de la obra pardobazaniana queda al margen de estos ataques. Muy al contrario, tan vasta producción cada vez recibe una ponderación más alta, doblemente justificada si tenemos en cuenta que tuvo que padecer todo tipo de pretericiones y prejuicios machistas. Sin embargo, los embates de la cancelación parecen cebarse ahora contra doña Emilia por la vía de la negación de su galleguidad, lo que no es nada nuevo. Pero sí lo es la puesta en duda del valor y la autenticidad de su feminismo.

El feminismo constituye la gran revolución de nuestra época, sobre todo en su vertiente social y política en la que los primeros movimientos organizados de reivindicación de la igualdad por parte de las mujeres han alcanzado en este siglo XXI un desarrollo considerable, y unos logros irrevocables; eso sí, no en todos los lugares del mundo. Una revolución consistente en "la única gran conquista de la humanidad (la más trascendente, de fijo, en sus resultados y en su alcance) que se hará obtenido pacíficamente, sin costar una lágrima ni una gota de sangre, solo con la palabra, el libro y el instinto de justicia", así calificada en 1901 por una "radical feminista" como se consideraba Emilia Pardo Bazán.

Después de la segunda guerra mundial, que vino a cambiar tantas cosas no solo en el orden internacional sino también en el seno de la sociedad civil, el feminismo, superada ya la fase de la reivindicación sufragista, abre nuevos frentes de actuación, al tiempo que varias autoras, desde la francesa Simone de Beauvoir a las norteamericanas Kate Millet o Betty Friedan, aportaban un sólido fundamento filosófico e intelectual para el movimiento. Que no quedó al margen del nuevo ciclo posestructuralista, o mejor posmoderno, con una renovación que Rebecca Walker calificó de "tercera ola" del feminismo, que sigue contando con un amplio repertorio teórico, en el que se dan posturas divergentes, o incluso abiertamente encontradas.

Camille Paglia, en su libro *Feminismo pasado y presente* (2017), por ejemplo, es crítica con las posturas más radicales, potenciadas por las redes sociales, en las que se presenta un universo repleto de mujeres victimizadas enfrentadas a "unos malvados hombres depredadores". Paglia denuncia la estructura punitiva al servicio de esa "tiranía de lo políticamente correcto" y se afirma en su devoción por los ideales del conocimiento que la propia Pardo Bazán ya alentaba: "la observación, la búsqueda de la verdad a través del estudio del mundo, de la sociedad, de la naturaleza". Igualmente, doña Emilia suscribiría con entusiasmo afirmaciones de la autora de *Sexual Personae* como la siguiente: "Tengo la tesis de que las campesinas eran –y son– más fuertes física y mentalmente que la mayoría de las ejecutivas triunfadoras y pudientes que hacen pilates como posesas en sus elegantes gimnasios urbanos" (Camille Paglia 2018: 30).

Por el contrario, Rosi Braidotti, autora de un controvertido libro titulado *Lo posthumano* (2013), fundadora de la escuela holandesa de estudios de las mujeres, vincula su feminismo con un "postantropocentrismo posthumanista", que se ceba especialmente de manera crítica en el Racionalismo, modelo epistemológico llamado a ejercer según ella un insoportable imperialismo eurocéntrico (y heteropatriarcal). Huelga decir que nuestra escritora, hija del Racionalismo ilustrado de Feijoo, estuvo más cerca, proféticamente, de Paglia que de Braidotti. Así por ejemplo, cuando su muerte en 1890 califica a su padre, en una carta a Menéndez Pelayo, como un verdadero amigo, consejero y protector, "representación viva del honor y de la bondad".

En parte considerable, el feminismo de la Condesa una tiene procedencia krausista e institucionista, que había dado lugar a realizaciones como el Ateneo Artístico y Literario de Señoras, la Asociación para la enseñanza de la mujer o la Escuela de Institutrices, y probablemente se exacerbó en ella a causa del cambio de actitud hacia su persona y su obra generalizada entre importantes escritores como Clarín.

De 1889 datan "La cuestión académica. A Gertrudis Gómez de Avellaneda", y el artículo sobre "La mujer española" de la *Fortnightly Review*.. Se trata de un trabajo de impronta sociológica en el que se traza un panorama regionalizado de la situación femenina en España nada complaciente, pues, amén de denunciar las insuperables constricciones machistas, se denuncian las flaquezas de las propias mujeres, sobre todo las burguesas, que salen muy mal paradas por su vulgaridad y cursilería. Será sincera, pues quiere informar a los extranjeros, pero adelanta que no va "a censurar agriamente a la mujer española" porque sus defectos, "dado su estado social, en gran parte deben achacarse al hombre, que es, por así decirlo, quien modela y esculpe el alma femenina" (Pardo Bazán 2021a: 60). El español "ha ganado derechos y franquicias que la mujer no comparte", y así "contadas son las profesiones que la mujer está autorizada para desempeñar en España; pero más contadas aún las mujeres de la clase media que se resuelven a ejercerlas" (Pardo Bazán 2021a: 67). Doña Emilia afirma sin embargo de la mujer que "casi siempre deja atrás al hombre en sagacidad y buen sentido", lo que resume con esta afirmación castiza: "la chula, con todos sus defectos, vale más que el chulo cien veces" (Pardo Bazán 2021a: 98).

En todo caso, aun teniendo en cuenta la situación social privilegiada de varias de sus protagonistas, cuya independencia económica las hace más libres que sus congéneres del común, es digna de encomio la energía con que doña Emilia utiliza todas sus armas –tribunas, libros, publicaciones periódicas, novelas, actividad social, la Biblioteca de la Mujer, sus públicos homenajes a Concepción Arenal, incluido su apoyo a su candidatura académica, etcétera- para introducir la posibilidad de una "mujer nueva o del porvenir" para la que le sirven de modelo institucionistas como Sara Innerarity y Emilia Gayangos.

Últimamente no faltan embates de cancelación contra la autora de *La Tribuna* basadas en su condición aristocrática y su alejamiento de las clases populares. Y sin embargo, es suya la afirmación de que "la mujer del pueblo será una personalidad ordinaria, pero es mucho más persona que la burguesa" porque "la emancipó una emancipadora eterna, sorda e inclemente: la necesidad" (Pardo Bazán 2021a: 85). En cuanto a lo que calificó, refiriéndose a Gertrudis Gómez de Avellaneda, como "tu amarguísimo desengaño en la RAE", argumenta que ningún precepto estatutario "expresa la exclusión de las mujeres ni exige en los individuos de número de la Academia lo que se exige de los aspirantes al Sacramento del Orden". Por ello, la Condesa se muestra convencida "de mi derecho a entrar en la Academia".

Destaca asimismo su ponencia ante el Congreso pedagógico de 1892 sobre la educación del hombre y de la mujer. Pero la reivindicación feminista no termina ahí porque "las leyes que permiten a la mujer estudiar una carrera y no ejercerla, son leyes inicuas". Cuando la Condesa afirma: "Iguálense las condiciones, y la libre evolución hará lo demás" (Pardo Bazán 2021a: 144), piensa no solo en las mujeres frente a los hombres sino también a la igualdad entre ellas, pues "la mujer tiene destino propio" está "investida del mismo derecho a la educación que el hombre", y "en ella misma residen la virtud y fuerza redentora. Más que nuestros discursos y nuestros estudios, nos han de sacar a flote el ejercicio de nuestra propia voluntad y la rectitud de nuestra línea de conducta" (Pardo Bazán 2021a: 162).

La cancelación afecta a la memoria de Emilia Pardo Bazán argumentando la absoluta incompatibilidad de su catolicismo, su aristocratismo, su conservadurismo y su españolismo con una convicción feminista que es desacreditada como meramente teórica. No lo fue así en modo alguno. En su entrevista de 1914 con El Caballero Audaz, muy en la onda de la cuarta ola feminista actual, la escritora afirma: "Mi obra para abrir las puertas españolas al feminismo ha sido solamente personal; dando el ejemplo de hacer todo aquello que puedo, de lo que está prohibido a la mujer" (Pardo Bazán 2021a: 261). .

Por otra parte, la ya citada Camille Paglia da respuesta a otra de las objeciones canceladoras del feminismo pardobazaniano, al demostrar cómo el movimiento no ha sido patrimonio exclusivo de la izquierda sino que ha habido un "feminismo basado en principios conservadores o religiosos" como demuestra el hecho de que "las primeras feministas estadounidenses fueran cuáqueras" (Camille Paglia 2018: 74). Eso explica, por lo demás, las afinidades electivas que Pardo Bazán tuvo con el grupo francés de "las frondistas", así llamadas por articularse en torno a una cabecera periodística, *La Fronde*, que era un diario político y literario redactado e impreso solo por mujeres, y dirigido, en palabras de doña Emilia, "por una joven y guapa, madame Marguerite Durand".

Finalmente, me siento obligado a una última consideración. El mal llamado Pazo de Meirás –denominación totalmente ajena a los Pardo Bazán– tenía una historia propia antes del paréntesis franquista. Después de ser botín de guerra cuando la francesada, y tras un complicado pleito sucesorio, Miguel Pardo Bazán, el abuelo de la escritora se hizo con la propiedad de la Granja de Meirás, donde su hijo José hizo agricultura experimental. Allí se casó doña Emilia el mismo año de la Gloriosa, y lo convirtió luego en "el lugar donde siento más de continuo la ligera fiebre que acompaña a la creación artística".

En 1894 la escritora inicia su transformación en el ambicioso proyecto de las Torres de Meirás, concluido en 1907 bajo su atenta dirección constructiva de lo que ella misma se jactaba en carta a Ferrari: "Tenemos obra abierta, sin más arquitecto ni más dibujante que yo". Tan solo consta el encargo al arquitecto Rafel Balsa de la Vega de la nueva capilla, en la que la condesa manifestó que deseaba ser sepultada, deseo que cien años después de su muerte todavía no se ha cumplido.

En todo caso, allí Emilia Pardo Bazán no solo escribió la mayoría de sus páginas de creación narrativa y teatral, de crítica literaria, de pensamiento feminista y de debate periodístico, sino que también cultivó, como en su salón madrileño, la tertulia y la relación con personalidades de la vida cultural y política española, desde el poeta José Zorrilla hasta Miguel de Unamuno, que en su estancia en las Torres leyó a Rosalía de Castro durante unos "días de regalo espiritual" en que "mi buena amiga doña Emilia" lo rodeó "de cultura y de tolerancia".

Según el rector salmantino, en Meirás "usted ha hecho una de sus más nobles obras", afirmación muy certera y valiosa por venir de quien venía. El ya mencionado cosmopolitismo asoma también en la creación de las Torres de Meirás. No es de dudar su inspiración en la granja escocesa de Cartleyhole que Sir Walter Scott transformó hacia 1811 en Abbotsford, definiéndola como "a sort of romance in Architecture", donde la palabra *romance* significa "novela de fantasía más que realista", según la conocida

distinción dieciochista de Clara Reeve. La francofilia de nuestra escritora nos conduce, sin embargo, hacia otras dos conexiones inexcusables: la mansión de La Vallée-aux-Loups que René de Chateaubriand construyó también a su imagen y semejanza, en cuya torre Velleda comenzó a escribir *Memorias de ultratumba,* y la casa de Médan, el templo del naturalismo al que doña Emilia peregrinó, adquirida por Émile Zola en 1878 y adornada también con dos torres, en una de las cuales, la de planta cuadrada, tenía su despacho el autor de *Thérèse Raquin*.

Así pues, vueltas las aguas a su cauce, a la hora de recuperar Meirás en el año del centenario de una autora cuya obra ingente sigue viva, convendría afirmar que, tanto como Granja como Torres, este recinto está íntimamente ligado a la potencialidad creativa y al legado de Emilia Pardo Bazán, que merece un lugar preeminente en nuestra memoria histórica y cultural.

BIBLIOGRAFÍA

Barreiro Fernández, Xosé Ramón (2005): "A ideoloxía política de Emilia Pardo Bazán. Unha aproximación ao tema", *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, núm. 3, pp. 39-69.

Braidotti, Rosi (2015): *Lo posthumano*, Barcelona, Gedisa.

Burdiel, Isabel (2019): *Emilia Pardo Bazán,* Madrid, Taurus/Fundación Juan March.

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

García Negro, Pilar (2021): *Galiza e feminismo en Emilia Pardo Bazán*, Santiago de Compostela, Alvarellos Editora.

González Herrán, José Manuel, Patiño Eirín, Cristina, y Penas Varela, Ermitas [compiladores] (2009): *La literatura de Emilia Pardo Bazán,* A Coruña, Casa Museo Emilia Pardo Bazán / Fundación Caixa Galicia.

Orwell, George (1997): *1984*, Barcelona, Destino.

Paglia, Camille (2018): *Feminismo pasado y presente,* Madrid, Turner.

Pardo Bazán, Emilia (2021a): *Algo de feminismo y otros escritos combativos,* selección, introducción y notas de Marisa Sotelo Vázquez, Madrid, Alianza Editorial.

_____ (2021b): *Obras completas, I (Novelas),* edición y prólogo de Darío Villanueva y José Manuel González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro. Segunda edición.

_____ (2021c): *Obras completas, II (Novelas),* edición y prólogo de Darío Villanueva y José Manuel González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro. Segunda edición.

_____ (2021d): *Epistolario de Emilia Pardo Bazán y Benito Pérez Galdós. Crónica de un encuentro intelectual y sentimental*, edición, estudio preliminar y notas de Ermitas Penas y Marisa Sotelo, Santiago de Compostela, Páginas de Zahorí / Universidade de Santiago de Compostela. Segunda edición revisada.

Emilia Pardo Bazán, intelectual na crise finisecular

Ramón Villares
USC / RAG
ramon.villares@usc.es

(recibido novembro /2021, aceptado decembro/2021)

RESUMEN: Este artículo analiza o papel de la escritora Pardo Bazán como unha intelectual que examina e denuncia as causas e consecuencias da crise de fin do século XIX, provocada en España pola derrota militar, política e moral de 1898. Entre as consecuencias máis evidentes, a escritora colocou o desafio particularista ou rexionalista de Cataluña, País Vasco e Galicia, suxerindo solucións diferentes e orixinais.

PALABRAS CLAVE: Intelectual, crise da *fin-de-siècle*, problema de España, regionalismo político.

ABSTRACT: This article analyzes the role of the writer Pardo Bazán as an intellectual who examines and denounces the causes and consequences of the crisis of the end of the nineteenth century, provoked in Spain by the military, political and moral defeat of 1898. Among the most obvious consequences, a writer points out the particularist or rexionalist challenge of Catalonia, the Basque Country and Galicia, suggesting different and original solutions.

KEYWORDS: Intellectual, crise of *fin-de-siècle*, problem of Spain, political regionalism.

No final do século XIX, a *fin-de-siècle* por antonomasia, acumuláronse os acontecementos en tal medida que era difícil para os coetáneos -políticos, escritores, xornalistas- pór orde nas súas reflexións e intervencións públicas. Nos países da Europa mediterránea, como ten observado José María Jover (1981), unha sucesión de crises marcan a década dos noventa, comezando co Ultimato portugués (1890), continuando coa crise de Adua para Italia en 1896 e rematando coa guerra e crise do 98 para España, sen deixar fóra o grande debate daquela altura, que foi o *affaire* Dreyfus en Francia. Tempos definidos "a posteriori" como unha *belle époque* que na realidade estaban a anunciar mudanzas profundas, ata o punto de que moitas das consideradas conquistas propias da época de entre-guerras, na arte e literatura ou mesmo na ciencia, estaban xermolando claramente neste momento histórico. Só estaba a considerable atraso a política como arte de gobernar e pouco desenvolvida a participación das masas na súa dinámica.

Neste contexto temporal e espacial, voume ocupar da escritora Emilia Pardo Bazán desde un ángulo específico que está algo afastado da condición de creadora literaria: a súa dimensión como intelectual, isto é, como unha voz orixinal e singular naqueles tempos de crise e de mudanza. Esta atribución do substantivo "intelectual" a unha escritora que levaba anos debruzada na construción da súa figura como autora literaria fúndase en dúas razóns complementarias. En primeiro termo, porque ela mesma é consciente, segundo comenta en varios artigos anteriores e posteriores ao 98, de que existía, entre literatos e artistas, unha conciencia de dexeneración e decadencia "llamada más o menos impropiamente del fin de siglo", como escribe a propósito das obras de Lombroso e Nordau (Pardo Bazán 1964, III: 1157 e ss.). Anos máis tarde, nunha conferencia pronunciada na madrileña *Residencia de Estudiantes* en 1916, confesará que "los últimos años del XIX y primeros del XX han sido considerados de *decadencia*", idea que "se relacionó con la del *fin de siglo*" (Pardo Bazán 1964, III: 1544). Antes e despois da marcante data de 1898, a Pardo Bazán pronunciouse publicamente sobre cuestións centrais da sociedade do seu tempo, o que invita a reflexionar sobre a súa condición de intelectual como visión complementaria do principal quiñón da súa obra, que é a creación literaria.

PARDO BAZÁN COMO INTELECTUAL

Cualificar a Pardo Bazán como unha intelectual esixe achegar algunhas notas sobre o contexto no que se produce a súa conciencia de o ser e cando se produce a toma de posición como unha intelectual no pleno sentido da palabra. Porque a novidade non é simplemente que Pardo Bazán sexa unha intelectual, senón que se consagre como tal no momento histórico no que, na cultura europea occidental, está a empregarse este concepto para designar a persoas que son capaces de erguer a súa voz e actuar no espazo público na defensa de posicións morais ou políticas que afectan ás sociedades coetáneas e ás súas políticas. Podería dicirse que é o momento no que se produce o "nacemento" ou "aparición" dos intelectuais non só en España senón en toda a Europa occidental (Serrano 2000; Winock 2010). Admítese pacificamente que o famoso texto de Émile Zola, *J'accuse*, publicado no diario parisiense *L'Aurore* en xaneiro de 1898, constitúe a acta de bautismo dos modernos intelectuais. Naquela tormenta de ideas provocada polo *affaire* Dreyfus, que dividiu a sociedade francesa entre partidarios e detractores dun oficial militar acusado de espionaxe e deportado á Illa do Diabo (Guaiana), condena agravada por ser de raza hebrea, estaba a nacer un espazo ou "campo" de debate público e a figura do intelectual como os "dous fenómenos maiores da vida intelectual de fin de século" (Charle 1998: 16).

A novidade está, pois, en que o adxectivo "intelectual" acaba substantivándose para definir un oficio ou profesión que é posible exercer grazas á autonomía dos escritores, en proceso de constitución como unha comunidade profesional (Varela 1999; Juliá 2003). No caso de Francia, con inicio no *affaire* Dreyfus, o liderado dos intelectuais comezou a marcar grandes debates ata mediados do século XX, actuando a través de figuras normalmente contrapostas, como as de Maurice Barrès vs. Émile Zola, André Gide vs. Julien Benda ou Jean Paul Sartre vs. Albert Camus (Winock 2010). No caso de España, esta actuación

dupla non foi tal, nin nos anos finiseculares nin máis adiante, pero isto no lle quita valor á posición de Emilia Pardo Bazán que, como advirte a súa máis recente biógrafa, "entre 1898 y 1905, dedicó una gran cantidad de energía creativa a discutir publicamente las causas, consecuencias y remedios posibles al Desastre" (Burdiel 2019: 471).

Agora ben, cabe preguntarse se a escritora de Marineda foi vista deste modo polos coetáneos e, ademais, se foi recollida pola historiografía posterior a súa faciana de intelectual no espazo público finisecular. A resposta é clara, aínda que algo decepcionante. Para os seus coetáneos, Emilia Pardo Bazán estaba lastrada pola súa condición de muller que podía ser escritora, pero non propiamente unha intelectual, aínda que houbo algunha excepción como a de Rubén Darío. En efecto, despois da conferencia de 1899 pronunciada en París pola escritora de Marineda, os ecos da mesma en España foron negativos, tanto polo seu contido (que se estimaba "antipatriótico") como por se tratar dun capricho persoal por parte de quen foi definida daquela como "la inevitable" ou unha "métome en todo". Porén, o escritor nicaraguano foi capaz de advertir o que era evidente: "no sé quién mejor", de non ter ido Menéndez Pelayo ou Pérez Galdós, para conferenciar sobre os "males de España" no estranxeiro. Os seus amigos rexeneracionistas, tal que o propio Joaquín Costa, aproveitaron para subliñar que as ideas de Pardo Bazán expostas en París coincidían coas que eles defendían, mentres que escritores coetáneos, como *Clarín*, pouco adepto á retórica rexeneracionista, non emprega máis que de forma casual e algo crítica a palabra "intelectual", en maio do 98 e a propósito dun texto de Juan Valera sobre "Letras y armas" (Clarín 2006: 166-167). Pero as mencións á nosa escritora son marxinais.

Resulta estraño comprobar que no momento histórico de aparición dos intelectuais, fundado con frecuencia no recurso a manifestos de abaixo-asinantes, o nome de Emilia Pardo Bazán apareza moi poucas veces. Para empezar, non está no manifesto fundacional da *Liga Nacional de Productores* (1900), nin en varios escritos de apoio ou de crítica de figuras públicas como José Echegaray ou Eugenio Montero Ríos, obxectos de senllos manifestos en 1905. No dedicado a Montero, que está considerado como a primeira denuncia pública do réxime clientelar da Restauración, caracterizado por integrar "el cortejo de sus deudos" nun "gobierno nepotista", tal vez podería esperarse a presenza da condesa, dado ser Montero un galego de nación. Só en 1906 o nome da escritora encabezaría a lista de asinantes no manifesto de intelectuais en apoio de Miguel de Unamuno, convidado a conferenciar en Madrid en 1906 sobre os problemas provocados pola asonada militar de Barcelona en novembro de 1905, que levara por diante ao propio goberno de Montero Ríos (Juliá 2014: 150-152).

Pardo Bazán actuaba como intelectual, pero a tempo parcial. Isto explica a súa presenza moi secundaria na historiografía intelectual española dos últimos decenios. Escollerei, só a título de exemplo, as obras de algúns autores que se ocuparon deste asunto. Vicente Cacho, autor de textos decisivos sobre o 98 en comparación co acontecido en Francia na guerra franco-prusiana, ocúpase de modo tanxencial dos intelectuais, entre eles de Ortega y Gasset ou Juan Maragall, pero sobre Pardo Bazán non dá unha palabra. Acontece algo semellante en textos de J. C. Mainer, cando se ocupa da vinculación entre os intelectuais e o xénero do ensaio, que asocia cos nomes de *Clarín*, Ganivet e Unamuno, para seguir con

Ortega e Eugenio D'Ors (Mainer 1996). Pola súa banda, na "novela de España" de Javier Varela, a presenza de intelectuais finiseculares é desigual: catro mencións de Pardo Bazán fronte a oito de Pereda, doce de Valera ou trinta e cinco de Unamuno, por citar só nomes case coetáneos da nosa escritora. De novo, Ortega y Gasset ou Menéndez Pidal serán os grandes referentes. Tendencia que se repite na obra máis ambiciosa da historia intelectual da España contemporánea, debida a Santos Juliá, onde de novo a presenza de Pardo Bazán, con cinco mencións en total, fica preto das sete que merece Galdós, pero a distancia das sesenta que lle merecen Ortega ou Unamuno. En suma, que Pardo Bazán é ante todo unha escritora e muller, que apenas pode ser considerada como unha intelectual. Non se trata dunha inxustiza, senón dunha cegueira ao non ver a única voz de muller que na Europa da *belle époque* decide actuar como intelectual, anticipando o rol estelar que acadarán Virginia Woolf ou Simone de Beauvoir en épocas posteriores. De feito, non se encontra ningunha voz feminina nos debates intelectuais suscitados con ocasión do Ultimato portugués nin no longo debate que rodeou o *affaire* Dreyfus.

MUDANZAS DA FIN-DE-SIÈCLE

Non obstante, Pardo Bazán reunía por formación e curiosidade cultural as condicións necesarias para actuar e para ser unha intelectual. Ela era consciente das mudanzas culturais que estaban a acontecer na Europa de finais do século XIX, movidas por unha serie de tendencias que supoñen un retorno do "ethos" romántico. No *revival* romántico vai incluída a defensa do irracionalismo e do particularismo, reforzada pola apelación á vontade individual e ao egotismo ou *culte du moi*, segundo a coñecida fórmula barresiana. Entre as consecuencias máis claras deste revisionismo cultural está o combate da decadencia mediante a rexeneración e o recoñecemento das persoas "superiores" que definira Carlyle, fronte ao filisteísmo das masas que son obxecto de desprezo no pensamento conservador finisecular (Breuer 1996). Alén de seren revisadas drasticamente as certezas positivistas, muta o papel desempeñado polas razas e polas nacións, que son definidas con frecuencia en termos de darwinismo social, como fixera *lord* Salisbury en maio de 1898, cando distinguía as nacións que eran vivas, activas e virís fronte ás decadentes, dexeneradas e mesmo moribundas. Nun "Palique" de *Clarín* publicado á semana seguinte, o discurso do *premier* británico é cualificado como un "pronóstico fatalista-darwiniano" e, desde logo, unha ofensa a España (Clarín 2006: 158).

Certamente, a intervención de Salisbury non era casual, pois foi feita no contexto da derrota da armada española na bacía de Cavite (Filipinas), perante a armada dos Estados Unidos, unha potencia emerxente que alén do Caribe estaba a deseñar como área de influencia os mares de Extremo Oriente. Non é seguro que Salisbury estivese a pensar no suceso de Cavite pero, alomenos, alertaba dunha situación que para a sociedade española parecía pouco relevante, ata o punto de que a "inmensa muchedumbre" de Madrid, aínda que sabedora de "nuestros últimos desastres", acudía alegre ás touradas da capital propias das festas do San Isidro do ano 1898, como recoñece con pesar a nosa escritora. As elites políticas tampouco aparentaban estar moito máis preocupadas polo que

acontecía no imperio español. Porén, parece evidente que España estaba a ser colocada, desde o outeiro londiniense, no grupo das nacións moribundas, asignación que combaterá con determinación a Pardo Bazán e moitos outros escritores coetáneos máis ou menos rexeneracionistas.

A escritora de Marineda coñece e mesmo analiza as mutacións culturais finiseculares en algún dos seus textos de crítica literaria, anos antes de se enfrontar ao desafío de analizar o "Desastre" do 98. Así se expresa no longo artigo titulado "La nueva cuestión palpitante", escrito en 1894, no que pasa revista ás ideas de Cesare Lombroso ("maestro de Nordau") e das do seu discípulo, "israelita que fustiga los embustes y mentiras de la sociedad actual" nos seus dous volumes dedicados á *Dexeneración*. A conclusión da autora é que Max Nordau pretende demostrar que "los literatos y artistas de esta generación *llamada más o menos impropiamente del fin de siglo*, están atacados de un cierto mal terrible, adquirido o heredado, que nombra degeneración" (Pardo Bazán 1964 III, 1157 e ss.). Estas ideas cadraban ben coa práctica naturalista que a escritora estaba a usar nas obras de creación literaria, pero o que importa é subliñar que na década dos noventa, a Pardo Bazán estaba transitando cara a condición de intelectual que, como Nordau, debía combater a idea da decadencia que marcou os últimos anos do século XIX e primeiros do XX.

Se existe unha expresión reiterada na literatura rexeneracionista é, sen dúbida, a de *Los males de la patria*, título da obra do enxeñeiro Lucas Mallada, publicada en 1890, que en 1897 Macías Picavea transformará en *El problema nacional*, antes da impetuosa irrupción de Joaquin Costa no debate rexeneracionista. Nestas obras adiántase unha diagnose e, de modo indirecto, a vontade de encontrar remedios para aqueles males. Dúas colectáneas de artigos da nosa autora, de forma menos sistemática, tamén reflicten esta preocupación: *De siglo a siglo* e *La vida contemporánea*. Neles ecoan críticas e queixas sobre as causas da decadencia española, que considera que non foi obra dun suceso concreto, senón do "fracaso inmenso de nuestra política, nuestro régimen y nuestras esperanzas, desde la Restauración acá" (Sánchez-Llama 2010: 245). Aínda que o punto culminante daquela crise política, militar e moral fora a *debâcle* ou desastre naval de Cavite e de Santiago de Cuba, o problema comezara moito antes, non só nos principios do réxime canovista, senón como resultado do fracaso das reformas liberais de principios do século XIX.

Esta diagnose será levada ao seu cumio por Joaquín Costa, para quen todo estaba malformado polo "infame século" XIX. Pardo Bazán non era tan contundente nesta difamación do liberalismo, pero comparte as análises de Lucas Mallada, Ricardo Macías Picavea e, desde logo, de Costa e tantos outros coetáneos. Ela mesma, na preparación da primeira das grandes intervencións públicas que fará sobre o problema español, pasa revista a "docena y media de libros" con "dolorosos títulos", para engadir decontado que "en España no debe haber poetas, cuando no han cantado ni llorado la catástrofe nacional". Aínda que esquece a "Oda a Espanya" do poeta catalán Juan Maragall, a observación é básicamente correcta. Era preciso intervir e isto é o que fai a Pardo Bazán, abandonando o "aristocrático desdén" con que os literatos trataban en España as cuestións sociais.

A posición da Pardo Bazán perante os males de la patria está marcada intensamente polo seu profundo nacionalismo español que, con todo, se atopa lonxe do patrioterismo

que caracterizou a sociedade española finisecular, mesmo nos seus estratos sociais máis populares. A formación e mesmo admiración da nosa autora pola cultura e a política francesa servíanlle de paradigma desde o que analizar os males da patria e a defensa dos remedios que aquela precisaba, que debían fundarse nunha vía diferente de conducir a nacionalización das masas, mediante a educación e non a coerción, nunha liña que auspiciara Ernest Renan despois da derrota francesa en Sedan perante o exército prusiano. Ela era unha autora que por estudo, viaxes e lecturas estaba preparada para pronunciarse publicamente, malia sentirse illada e sabedora dos perigos que corría. De feito, cando verbaliza o silencio que os literatos practican a propósito do *Desastre* español –que podía estenderse a persoas tan apreciadas como Pérez Galdós– o que se pode engadir é que este silencio tamén era a norma na vida política oficial. Coa excepción de Antonio Maura e, en parte, de Francisco Silvela, ningunha figura política dos partidos dinásticos se atreveu a dar unha diagnose do problema e propoñer saídas ou remedios que non fosen lugares comúns. As críticas procederon da periferia do sistema, dos republicanos e socialistas, pero tamén dos carlistas e de figuras senlleiras como Joaquín Costa, dos chamados rexeneracionistas e, sen unha adscrición ideolóxica precisa –entre carlista, católica e institucionista–, tamén de Emilia Pardo Bazán.

LENDA DOURADA, NACIÓN DÉBIL, GOBERNO OLIGÁRQUICO

Entre os moitos textos que Pardo Bazán dedicou durante estes anos interseculares ao problema nacional e aos males da patria, hai que salientar especialmente tres conferencias que pronuncia –e publica decontado– entre 1899 e 1901, así como a participación no Informe de Joaquín Costa promovido polo Ateneo de Madrid en 1901. As conferencias son tres intervencións que presentan unha liña argumental común, pero adornadas de trazos específicos e dirixidas a públicos claramente distintos, do que era ben consciente a conferenciante. As intervencións teñen lugar en París (abril de 1899), Valencia (decembro de 1899) e Ourense (xuño de 1901). Non é preciso reparar especialmente nos lugares e contextos nos que se organizan estas tres conferencias, que teñen sido analizadas amplamente por expertos pardobazanistas. Os argumentos centrais destas intervencións están marcadas por unha mensaxe específica en cada unha delas pero que, vistas no seu conxunto, achegan unha visión complexa e plural da diagnose da Pardo Bazán sobre o problema de España.

O arranque tivo lugar realmente na Sala Charras de París, a onde foi convidada a intervir pola *Societé de Conferénces* da capital francesa. Entre os asistentes, "elegantes damas" dos bulevares da *Rive Gauche* e algún influínte crítico literario como Ferdinand Brunetière, aínda que é de notar a ausencia dos dous grandes referentes intelectuais do momento, que Dona Emilia tratara persoalmente, que eran Émile Zola e Maurice Barrès. Non estaba, pois, o "todo París", pero tampouco falaba para hispanistas ou curiosos da España de "Carmen" e de bandoleiros. Con todo, acudir a París era un desafío para analizar a cuestión central proposta pola Pardo Bazán: a "lenda dourada" española como contrafigura da coñecida "lenda negra", de tanta difusión na alta cultura europea desde séculos atrás.

A valentía da conferenciante estivo na escolla do argumento, porque "de las dos leyendas, es la dorada, la heroica y hermosa, la que más daño nos hizo", con efectos moi funestos porque "el ayer se nos ha subido a la cabeza". A lenda dourada era vista, ao modo ilustrado, como un estorbo que explicaba a razón do desastre español: exceso de "patrióticas ilusiones" e "sacrílega indiferencia" popular o que, dito con outras palabras, xa se atrevera a denunciar Ramón y Cajal cando pedía "renunciar para siempre a nuestro matonismo", no sentido de "creer que somos la nación más guerrera del mundo". A mensaxe da Pardo Bazán ía na mesma dirección, ao denunciar a debilidade da conciencia nacional española, o escaso vigor intelectual e moral das súas elites e a inequidade social con que se construíra o proxecto nacional español, deixando fóra unha boa parte da poboación, que vía no sistema tributario e no recrutamento militar as mostras máis evidentes desa ausencia de cohesión social que necesita un proceso de nacionalización das masas. Unha frase desta conferencia, inspirada por Francisco Silvela, resume cabalmente a diagnose da nosa escritora: "España posee todas las apariencias y ninguna realidad de nación jurídicamente constituida", na que a desconfianza sobre as institucións é xeneralizada e os comportamentos sociais abanean entre "el asentimiento maquinal o la irreverencia inculta".

Apatía, "empleomanía", desprezo pola cultura estranxeira, "hidalgos de palillo en boca", estudantes que "pasan el año pidiendo vacaciones" e moitas outras lacras (ou estereotipos) son a expresión dos efectos desa lenda dourada que lle restou vigor, forza e conciencia á sociedade española. Non é estraño que a autora se preocupase do eco que esta conferencia podería ter en España, porque "requiérese cierto valor cuando hay que hablar en el extranjero de la patria española". Non lle faltaba razón, porque na prensa española houbo comentarios críticos sobre a súa "falta de patriotismo" e referencias menos amables como a de José María Pereda, que aludiría en carta particular a "la tarascada de la Pardo en París". Valentía fronte a silencio, audacia e non torpeza patrioteira é o que define a posición de Pardo Bazán, como unha intelectual que é consciente de que pisa un campo de minas, pero que tamén é autocrítica co seu pasado tradicionalista e co feito de ter sido tamén "legendista".

Unha cuestión que aparece de forma sistemática nas súas conferencias e textos é a fraqueza da nación española e os perigos que o Desastre está colocando no primeiro plano. Alén de condenar expresamente as tentacións particularistas con un "vade retro regionalismo", que xa viña dos anos oitenta (Oller 1962: 100), ela autodefiniuse como "española rabiosa", de modo que o cerne do seu pensamento está na consideración de España como un proxecto nacional incompleto ou inacabado, no que "o sentimento patrio" non estaría morto senón simplemente durmido: "por eso intento despertarlo", proclama en París, como farían tantos outros intelectuais europeos que se ocuparon daquela do feito nacional. A cuestión nacional está presente na intervención de París, pero será moito máis explícita nas intervencións que realiza en dúas cidades españolas, Valencia e Ourense, nas que se ocupa máis extensamente da transformación do rexionalismo cultural e político en desafío explícito á "idea de nación" que, entre outros trazos, ten a de ser unha "túnica inconsútil" que é tanto como dicir "una e indivisible".

En efecto, na conferencia pronunciada en decembro de 1899 na Lonxa de Valencia, organizada polo Ateneo daquela cidade, o problema político que máis lle preocupa á escritora é "la agitación particularista" que se está a producir nas "provincias más industriales y fuertes de España". Este particularismo, que hoxe poderíamos denominar nacionalismo subestatal, é entendido como expresión da modernidade daquelas rexións, o que, na perspectiva da escritora de Marineda, separa estes movementos políticos das visións máis arcaizantes que asemellan o rexionalismo co tradicionalismo. Pero o importante non é a verbalización do problema, senón os remedios que Pardo Bazán estima necesarios para superar a fraqueza do proxecto nacional español. E, continuando coa diagnose que xa fixera na conferencia de París, a alternativa é claramente cultural. A fórmula para revigorizar a nación e lograr que poida "seguir existiendo" é, como pensara Ernest Renan en 1870, "instrucción, instrucción, instrucción".

Na terceira das conferencias, pronunciada en Ourense en xuño de 1901, os problemas analizados teñen novos matices, dado o lugar e o formato no que fala a escritora. Alén de proclamar, como *captatio benevolentiae* dos presentes, que "esta provincia es la que ha despertado mi vocación artística", recoñece que ser mantedora duns Xogos Frorais concédelle unha oportunidade que, en si mesma, é unha critica directa á política do sistema da Restauración: "los Juegos Florales se han convertido en una tribuna desde la cual se dice lo que en las Cortes no se ha podido o no se ha querido decir (…) en esta hora que muchos creen del crepúsculo de España" (Sánchez-Llama 2010: 313). Esta presenza nun certame literario, compartido con ilustres intelectuais que interviñeran naquela mesma sazón en Bilbao (Unamuno), Barcelona (Pi i Margall) ou Salamanca (Costa), confirma claramente a singularidade de Pardo Bazán como muller e como intelectual na praza pública, como unha voz que trata de entender as doenzas colectivas, morais e políticas, que puxo ao descuberto o Desastre do 98 (Sotelo 1999). O discurso de Ourense retorna de novo sobre "la gravedad de problemas de la hora presente" (sociais, políticos ou relixiosos), entre os que o máis urxente é o "regionalismo separatista". As posicións políticas de Pardo Bazán son mellor avaliadas nesta ocasión por colegas como Juan Valera, que lle recoñece que se trata dun discurso ben pensado no que "se expresa con discreción y tino", salvo na apelación a un ditador ou cirurxián de ferro como solución aos males da patria (Valera 1947, II: 1059-1062).

O cuarto texto é máis breve, pero claramente singular. Trátase da súa contribución ao debate sobre as consecuencias políticas do Desastre e, en xeral, da análise das causas dos males da patria española. A ocasión foi igualmente singular, porque se trata dun inquérito promovido polo Ateneo de Madrid e confiado ao máis destacado escritor rexeneracionista, o notario aragonés Joaquín Costa. Que fose unha institución como o Ateneo, considerado daquela unha "Holanda" española, e non o Parlamento –como fixera uns anos antes a propósito da *Crisis agrícola y pecuaria* (1887), mostra ata que punto estaba bloqueado o debate político sobre a crise do 98 no seo da principal institución do sistema político da Restauración. E de novo foi neste debate onde salienta a ollada aguda de Pardo Bazán sobre unha temática que, como ela recoñece cun punto de ironía, lle estaba vedada ao sexo feminino.

Entre os moitos comentarios remitidos a propósito da memoria inicial de Costa, que colocaba no cerne da diagnose os dous elementos que caracterizaban a situación política da España daquela altura, *Oligarquía y caciquismo como la forma actual de Gobierno de España* (Costa 1975), encóntranse máis de sesenta participantes, na súa maioría a título individual. Eran moito menos da metade dos cento setenta convites que fixera o Ateneo, pero no seu conxunto os finalmente publicados reflicten o que a institución procuraba: ter a opinión de "elementos intelectuales de la sociedad española, sin omitir escuela, tendencia u opinión". A institución ateneísta dirixiuse a políticos de variado arco ideolóxico (desde Montero Rios ou Maura ata Durán i Bas, Pi i Margall ou Pablo Iglesias), a xornalistas e publicistas ben coñecidos (Unamuno, Maeztu ou Morote) e tamén a importantes académicos, desde Giner de los Rios ata Azcárate, Altamira ou Dorado Montero. Tanto entre convidados como participantes, a única voz feminina é a da escritora Pardo Bazán, definida como "publicista" no convite e "Novelista, escritor de Arte, Crítica y Sociología", na edición final do libro. Pero a análise dos comentarios de Pardo Bazán non se poden reducir á condición de voz singular, do que ela mesma era ben consciente, senón á calidade e orixinalidade da diagnose do seu texto, só parcialmente aliñada coas posicións de Joaquín Costa, un "maestro y guía" ao que a escritora apón a súa condición de "testigo informado" e "imparcialidad de que es garantía mi sexo", dado que non se lle permite estar afiliada a ningún partido e moito menos ser membro do parlamento.

Nas ideas centrais deste texto de Pardo Bazán ecoan, desde logo, trazos e obsesións que están presentes nas súas conferencias e textos coetáneos. Pero hai matices orixinais que cómpre subliñar. O primeiro é que emprega, como tantas veces fixo nos seus textos de crítica literaria, un método científico, ao insistir en que a súa visión do caciquismo era resultado da observación directa da realidade, considerando que "las figuras de los caciques Barbacana y Trampeta", cuxas andanzas están ben retratadas en romances como *Los pazos de Ulloa*, "están tomadas del natural". O segundo matiz, deducido desta posición analítica, é claramente distinto da diagnose de Joaquín Costa. En efecto, evita caer no maniqueísmo de "atribuir al pueblo, a la masa gobernada, las virtudes de que carecen los gobernantes, oligarcas y caciques", que era criterio común na literatura rexeneracionista pero tamén na creación literaria, incluídas as "novelas patriarcalistas de Pereda y sus discípulos". A conclusión de Pardo Bazán non pode ser máis contundente: "el pueblo es muy semejante a los caciques que le oprimen".

CODA FINAL: CULPAS E REMEDIOS

Foi moi celebrada na época a apelación de Montero Ríos ao popular conto galego do Meco para explicar o Desastre do 98 e, deste modo, diluír as responsabilidades do sistema da Restauración e, nomeadamente, de políticos e militares. Como se fóra unha nova versión de *Fuenteovejuna*, ao Meco "matámolo todos", sentenciou o político liberal que trataba de se curar en saúde, días antes de aceptar, por insistencia da Raíña Rexente, a presidencia da Comisión española no Tratado de París, que sería cerrado a gusto da potencia vencedora. Non importa agora o resultado daquel acordo diplomático, máis

que decidido de antemán, nin a onda de hipocrisía patrioteira con que foi recibido pola opinión pública española, que acusou a Montero Ríos das cesións que tivo que facer en París á delegación dos EE.UU. Importa, polo contrario, avaliar como coda final a posición de Pardo Bazán como intelectual que se pronuncia no espazo público.

Desde logo, a escritora asume ideas que eran moeda corrente naquel intre histórico, sexa por formación individual ou sexa por influencia epocal: desprezo da política e dos seus representantes, fraca nacionalización das masas, un sistema educativo escasamente dotado e, sobre todo, un problema esencial, que era a cuestión nacional que na visión de Pardo Bazán era o máis agudo da España coetánea e que, por tanto, estaba necesitada de remedios diferentes aos que propugnaba a maioría da literatura rexeneracionista. Desde logo, a crítica da política e do parlamentarismo era unha constante que asume a nosa escritora en moitos dos seus artigos e nas conferencias que pronunciou nos anos interseculares. "Yo voy a las Cortes sin fe política de ninguna clase", confesaría en artigo de marzo de 1899, frase menos radical das que empregaba Joaquín Costa, pero que amosa a visión elitista e desprezativa do sistema político liberal, que estaba a anunciar a corrente doutrinal da "antipolítica" que abrollará con forza na "era dos extremos" de entreguerras.

A razón de fondo desta desconfianza na política derivaba da fraqueza do Estado e da ineficaz administración pública, pero tamén dos efectos narcotizantes que producía na sociedade española a "lenda dourada", esa autoestima esaxerada que impedía entender que "durar es cambiar, cambiar es avanzar", para dicilo en palabras da nosa escritora. Porque, na súa opinión, as culpas estarían repartidas equitativamente desde a cima á base da sociedade. Desta mesma natureza é a diagnose que Pardo Bazán fai do caciquismo ou clientelismo político que, sen ser negado como una das lacras do sistema da Restauración ("enfermedad constitucional", diría Pérez Galdós en crónica en *La Prensa* de Buenos Aires de 1901), é explicado de forma distinta. A súa orixinalidade está en non diferenciar a natureza moral da oligarquía, cualificada por varios colaboradores do Informe de Costa como "minoría de los peores", da suposta bondade das masas: "aquí, y pongo el dedo en la llaga, somos peores todos". Para dicilo coa expresión popular galega, o "coiro" do cacique era da mesma pel que tiñan os caciqueados, isto é, a "masa", porque todos "padecen el mal de España", conclúe a nosa escritora (Sánchez-Llama 2010: 328, 334).

Un problema para Pardo Bazán, en maior grao que para os intelectuais coetáneos, era a cuestión nacional, que con frecuencia se resolve coa mención da "agitación" particularista ou separatista que, como subliñou no seu discurso de Ourense, era un asunto que "pertenece exclusivamente a España". O malestar nacional non era asunto unicamente español, como se pode ver nos exemplos coetáneos de Irlanda ou do imperio austro-húngaro, pero o trazo esencial de España era que esas reivindicacións nacionais non só procedían das zonas industrializadas, senón que tentaban combater por outros medios as doenzas que denunciaba a propia Pardo Bazán: nación fraca, administración ineficaz, sociedade "sin pulso". A autora lamenta "ciertos gritos impíos" de dirixentes cataláns contra España, que sagazmente explica como unha reacción de "puros patriotas" que están feridos pola "humillación patriótica" do Desastre do 98. Aínda que non concorda con estas manifestacións particularistas, afástase claramente da actitude da sociedade española

fronte ao desafío catalanista. En efecto, a nosa escritora sostén que o problema non se pode resolver mediante unha "represión violenta, con tiros, garrotes y cárceles", porque "a esos gritos se contesta con las letras, con el arte, con la instrucción, con el progreso, con la rehabilitación de España", como enerxicamente diría no seu discurso de Ourense (Sánchez- Llama 2010: 324). Neste asunto, como no do clientelismo político, a posición de Pardo Bazán é complexa e matizada, como propia dunha intelectual que apela á razón e non aos sentimentos, que non comunga coas rodas de muíño que o propio discurso costista estaba a construír naquela mesma conxuntura histórica.

Ollada á distancia de máis dun século, resulta patente a condición de Pardo Bazán como un exemplo do intelectual que está a nacer, en España e en toda Europa, na crise da *fin-de-siècle*. E tamén é evidente que as súas análises, diagnoses e remedios son máis complexos que os propios da prosa de rexeneracionistas como Joaquín Costa, un "Zola carpetovetónico" de retórica aparentemente revolucionaria do que ficaron en pé durante décadas máis estereotipos que solucións (Varela 1999: 123 e ss.). Asunto diferente sería dar un balance dos remedios propostos en torno á crise do 98 español, porque houbo moita máis palla que grao, como de modo incidental albiscou Pardo Bazán no remate da súa conferencia de Ourense: "van perdidos tres años que valen por treinta". Nos anos vinte, preguntaríase Manuel Azaña que novidade achegara a xeración do 98 á explicación (e solución) dos problemas de España, para concluír que o rexeneracionismo se limitara a denunciar "treinta mil problemas" sen ter un programa político con que actuar: "sólo ha derruido lo que ha acertado a sustituir", asevera no seu lúcido artigo (Azaña 2007: 271). Perante a clamorosa ausencia da política no discurso intelectual da época finisecular –no que Azaña só salva a figura de Unamuno e, pola contra, non é capaz de ver a de Pardo Bazán–, a conclusión máis evidente é que triunfou a posición do sistema dinástico á hora de explicar as consecuencias da guerra colonial: non era un fallo dos gobernos senón un "problema nacional" de culpabilidade difusa. A brincadeira do "Meco" de Montero Ríos non andaba tan descamiñada...

REFERENCIAS

Azaña, Manuel (2007): "¡Todavía el 98!" [23.10.1923], in *Obras completas*, vol.2, edición de Santos Juliá, Centro de Estudios Políticos e Institucionales, Madrid, pp. 271-272.

Breuer, Stefan (1996): *Anatomie de la Rèvolution conservatrice*, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris [1993].

Burdiel, Isabel (2019): *Emilia Pardo Bazán*, editorial Taurus, Madrid.

Cacho Viu, Vicente (1998): *Repensar el noventa y ocho*, editorial Biblioteca Nueva, Madrid.

Charle, Christophe (1998): *París, fin-de-siècle*, Seuil, Paris.

Clarín, Leopoldo Alas (2006): *Obras completas, X, Artículos (1898-1901)*, edición de Yvan Lissorgues y Jean-François Botrel, ediciones Nobel, Oviedo.

Costa, Joaquín (1975): *Oligarquía y caciquismo como la forma actual del gobierno de España*, editorial de la Revista del Trabajo, Madrid, 2 vols. [1901].

Costa, Joaquín (1998): *Oligarquía y caciquismo,* Introducción de José Varela Ortega, editorial Biblioteca Nueva, Madrid, pp. 19-50.

Jover Zamora, José María (1981): "La época de la Restauración. Panorama político y social, 1875-1902", in Manuel Tuñón de Lara (dir.), *Historia de España*, vol. VIII, editorial Labor, Barcelona, pp. 269-406.

Juliá, Santos (2004): *Historias de las dos Españas*, editorial Taurus, Madrid.

Juliá, Santos (2014): *Nosotros, los abajo firmantes. Una historia de España a través de manifiestos y protestas (1896-2013),* editorial Galaxia Gutenberg, Barcelona.

Mainer, José Carlos (1996): "Apuntes junto al ensayo", in Jesús Gómez (ed.), *El ensayo español,1: Los orígenes*, editorial Crítica, Barcelona, pp. 9-33.

Oller, Narcís (1962): *Memóries literàries*, Aedos, Barcelona.

Ozouf, Mona (2001): *Les aveux du roman. Le XIXe siècle entre Ancien Régime et Révolution,* Gallimard, París:

Pardo Bazán, Emilia (1964): *Obras completas*, 3 vols., editorial Aguilar, Madrid.

Pardo Bazán, Emilia (1972): *La vida contemporánea (1896-1915)*, editorial Magisterio Español, Madrid.

Emilia Pardo Bazán, Emilia (1984): *De mi tierra*, Edicións Xerais de Galicia, Vigo [1888].

Pérez Galdós, Benito (2020): *Galdós, corresponsal de* La Prensa *de Buenos Aires*, ed. Dolores Troncoso, Casa-Museo de Galdós, Las Palmas de Gran Canaria.

Sánchez-Llama, Íñigo, ed. (2010): *Emilia Pardo Bazán. Obra crítica (1888-1908)*, editorial Cátedra, Madrid.

Serrano, Carlos (2000): "El "nacimiento de los intelectuales": algunos replanteamientos", *Ayer*, 40, pp. 11-23.

Sotelo, Marisa (2009): "Emilia Pardo Bazán mantenedora de los Juegos Florales de Ourense en 1901", in José Manuel González Herrán *et al*. (eds.), *La literatura de Emilia Pardo Bazán*, Caixa Galicia/Real Academia Galega, A Coruña.

Varela, Javier (1999): *La novela de España*, editorial Taurus, Madrid.

Valera, Juan (1947): *Obras completas*, 3 vols., editorial Aguilar, Madrid.

Winock, Michel (2010): *El siglo de los intelectuales*, Edhasa, Barcelona [1999].

II.
DOCUMENTACIÓN

Un documento inédito que achega nova luz sobre *La piedra angular*

Luis González García e
María Rosario Soto Arias
GRUPO HISPANIA.UNIVERSIDADE DA CORUÑA e I.E.S.P EUSEBIO DA GUARDA
luis.gonzalezg@udc.es / sotoarias@edu.xunta.gal

(recibido novembro /2021, aceptado decembro/2021)

RESUMEN: Neste traballo preséntase un documento manuscrito inédito redactado no vello Instituto de Ensino Secundario da Coruña, as actas do Consello de Disciplina. Nelas descríbese un incidente sucedido en 1863, unha pelexa a pedradas dos estudantes. Os feitos pasaron a formar parte dun episodio importante da novela de Emilia Pardo Bazán *La piedra angular*. A análise das concomitancias entre os feitos reais e os novelados permite comprobar o xeito en que a autora trata na súa produción literaria a realidade que a rodea..

PALABRAS CLAVE: Emilia Pardo Bazán, *La piedra angular*, A Coruña, novela realista.

ABSTRACT: This paper presents an unpublished manuscript written at the Instituto de Enseñanza Secundaria de A Coruña, the minutes of the Disciplinary Board. It describes an incident occurred in 1863, a stone fight between students. The event became part of an important episode in Emilia Pardo Bazán's novel *La piedra angular*. The analysis of the similarities between the real events and the novelized ones allows us to verify the way in which the author treats the reality that surrounds her in her literary production.

KEYWORDS: milia Pardo Bazán, *La piedra angular*, A Coruña, realist novel.

1. INTRODUCIÓN

Neste traballo que aquí presentamos queremos dar a coñecer algún documento que nos axude a entender o xeito en que Emilia Pardo Bazán facía uso de sucesos cotiáns na elaboración da súa obra literaria.

Por motivos evidentes non poderemos estendernos no apartado teórico (a bibliografía sobre este aspecto é considerable), pero si dar algunha pincelada grosa sobre esta cuestión. Abondará con sinalar que a documentación que ofreceremos está relacionada con tres facetas ben coñecidas da produción de Emila Pardo Bazán:

1. A utilización na súa obra literaria de sucesos e acontecementos ocorridos, de maior ou menor alcance, o que está relacionado coa súa tarefa de xornalista (Pérez Romero 2016).
2. A importancia que a autora concede ao tema da crueldade (Boyer 2014, Bar Cendón 2016, Noya Taboada 2016).
3. A exploración xeográfica e social da cidade da Coruña, en toda a súa extensión e capas, o que Varela Jácome denomina "visión plural" da Coruña (1995: 105).

Estes tres aspectos converxen nun documento que, agochado no arquivo do antigo Instituto de Segundo Ensino da Coruña, agora e aquí queremos presentar.

Hai algúns anos, Marina Mayoral (2006) estudou a relación existente entre noticias que Emilia Pardo Bazán comenta na prensa, noticias moitas veces relativas a sucesos violentos, e o uso que delas fai a autora cando, mesmo moitos anos despois, as utiliza como material literario, uso caracterizado por unha profunda alteración e manipulación. O documento que imos presentar exemplifica un caso máis, cremos que importante, desta apropiación por Emilia Pardo Bazán do que a realidade lle proporciona.

2. *LA PIEDRA ANGULAR*

La piedra angular (1891) é unha obra relevante na traxectoria narrativa pardobazaniana. En opinión de Varela Jácome (1995: 100) cerra o período de adopción de procedementos naturalistas en EPB. Para outros autores (Edrera 1993) xa apunta a influencia da narrativa rusa decimonónica. Para outros, en fin, sinala a transición (Pérez Bernardo 2012). Nesa encrucillada, a obra comeza presentándonos a Telmo, o fillo do verdugo da cidade. Rapaz estigmatizado por esta condición, vaga solitario e desprezado pola cidade. Nun destes percorridos sen rumbo pasa por diante dos matriculados no Instituto de Ensino Secundario, que nese momento están xogando entre clase e clase[1] no terreo situado detrás do Cuartel de Infantería ao que dá o Instituto. Os rapaces necesitan alguén, un pandote, con quen poñer en práctica un xogo novo: o asalto a un castelo.

> El asalto del castillo de San Wintila no era realizable sin que existiese un héroe, dispuesto a sacrificarse para mayor diversión y recreo de los demás; hacía falta un pandote, y nadie lo quería ser; todos aspiraban al lucido puesto de asaltantes (Pardo Bazán 1999: 421).

A presenza de Telmo, máis aínda dada a súa condición, soluciona o problema. Diríxense ao castelo de San Wintila, descenden o rochedo que conduce a el, beben na fonte do santo, e xa no escenario do seu xogo comezan a pedradas o asalto ao castelo, que

[1] "Precisamente, en la cuesta rápida que baja del alto terraplén, donde se asienta el Cuartel de infantería, al Páramo de Solares, encontró Telmo una tentación que le hizo perder algunos minutos. Desemboca en aquella cuesta la vetusta calle donde, en un caseretón no menos averiado, se acomodaba como podía el Instituto de segunda enseñanza; los chicos, entre dos clases, solían desparramarse en bulliciosa bandada por el Campo de Belona, ejecutando a su modo evoluciones militares y simulacros, no siempre incruentos, de batallas, en que los proyectiles mortíferos que debemos a los adelantos de la ciencia, eran sustituidos por los que la naturaleza o las obras de cantería brindan a la juventud" (Pardo Bazán 1999: 418). Citamos pola edición de Villanueva e González Herrán (Pardo Bazán 1999).

Telmo debe protexer, e protexe longamente para vergonza e desesperación dos asaltantes. Pero ao fin, as pedras caen sen compaixón sobre o infeliz rapaz, que queda inconsciente tendido no chan:

> Los chicos, sin consultarse, se inclinaron para coger cada uno su piedra, y sin concierto, a intervalos desiguales, hicieron el molinete, lanzaron el proyectil... Telmo, inmóvil, sin descruzar los brazos, ni poner en práctica sus acostumbrados medios de defensa, sin correr por el adarve ni descolgarse buscando la protección del muro, aguardaba... ¿Cuál de aquellas piedras fue la que primero le alcanzó? La escrupulosidad histórica obliga a confesar que no se sabe. Probablemente le tocaron dos a un tiempo: una en el brazo izquierdo, otra sobre una oreja, junto a la sien. Y tampoco se sabe por obra de cuál de las dos abrió los brazos como el ave que quiere volar, y se desplomó hacia atrás, precipitado en el vacío (Pardo Bazán 1999: 431).

O episodio ocupa o final do segundo capítulo e a totalidade do terceiro, o que dá conta da súa importancia no plan xeral da obra.

O documento que queremos presentar narra un episodio semellante ocorrido en 1863 no Instituto de Ensino Secundario da nosa cidade.

3. O INSTITUTO DE ENSINO SECUNDARIO DA CORUÑA (1862)

O Instituto de Ensino Secundario da Coruña foi fundado, tras varios intentos fracasados, no ano 1862 (Meijide 1991). Foi un acontecemento na cidade. Como sede da institución foi adquirido e rehabilitado o vello pazo dos marqueses de Camarasa (Imaxe 1), sito na rúa Herrerías.

Calle General Alesón, A Coruña. Al fondo a la izquierda se ve el antiguo Palacio de los marqueses de Camarasa, donde estuvo el primer instituto de la ciudad. Al tirarlo se construyó el colegio Montel Touzét, hoy Cidade Vella. Año: 1909.

Imaxe 1. O pazo dos marqueses de Camarasa, a esquerda. Ano 1909 (https://www.pinterest.es).

Para a organización do novo centro foi comisionado D. Carlos Muñoz Barroso (1827-1874)[2], catedrático de economía política da Escola de Comercio agregada ao Instituto por esa época. Este centro, que presentaba deficiencias, foi trasladado no ano 1890 ao edificio que hoxe ocupa o seu herdeiro, o IESP Eusebio da Guarda. Como consecuencia disto, no IES Eusebio da Guarda consérvase o libro de actas do "Consejo de Disciplina" dese primeiro instituto[3].

3.1. LIBRO DE ACTAS DO "CONSEJO DE DISCIPLINA"

O mencionado libro de actas está formado por un caderno de 100 folios numerados, dos que se utilizaron os 25 primeiros. Xustamente, o libro inaugúrase cos documentos que aquí transcribimos parcialmente[4], poucos meses despois da apertura do centro (Imaxe 2).

Esta primeira sesión do Consello de Disciplina, celebrada o día 14 de febreiro de 1863, orixínase por unha *pedrea* levada a cabo por alumnos do Instituto. A véspera,

> en la mañana del 13 del actual, entre 11 y 12 de la misma, el Sr. Presidente dijo: que hallandose en el citado dia un considerable número de los alumnos de este Instituto reunidos en la entrada principal de dicho local, habian algunos de ellos pronunciado palabras que por sus condiscipulos fueron consideradas en el concepto de ofensivas, dando estas lugar a que se originasen contiendas entre todos los que se hallaban presentes, y resultando por ultimo la formacion de dos distintos bandos, que representaban los alumnos de Estudios Generales y de Aplicación al Comercio de este Establecimiento: que acto continuo y siempre alterando, se dirigieron al fuerte de S.n Amaro, y de esta manera situados, emprendieron una refriega arrojándose piedras unos á los otros, y la que se convirtio en una pelea de bastante gravedad, despues de haber pasado el citado fuerte de S.n Amaro, y á no gran distancia de la torre de Hercules; ocasionando todo esto que los alumnos de Estudios Generales D.n Francisco Prado y Espino y D.n José Ubieta y Echebeste, recibieran heridas, siendo las del primero de alguna gravedad (Acta de 14/02/1863: 1r).

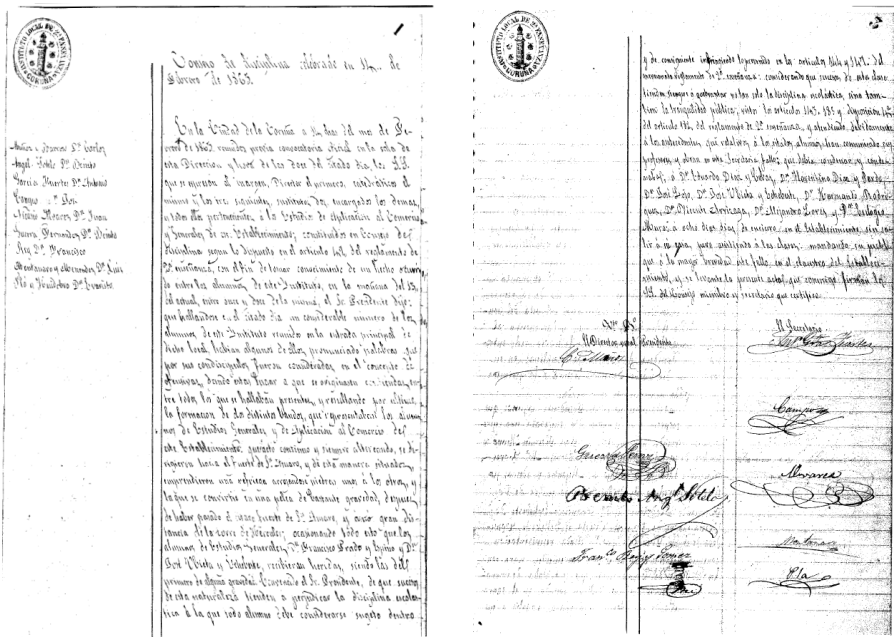
Interrogados os participantes na *pedrea*, o Consello acordou un castigo exemplar para os xefes de cada bando:

> que debia condenar y condenaba; á D.n Eduardo Diaz y Cobas, D.n Florentino Diaz y Pardo, D.n José Lojo, D.n José Ubieta y Echebeste, D.n Harmando Rodríguez, D.n Vicente Arrizaga, D.n Alejandro Lores y D.n Eulogio Muro: á ocho dias dias [sic] de encierro en el Establecimiento, sin salir á su casa, pero asistiendo á las clases (Acta de 14/02/1863,3r).

2 Licenciado en xurisprudencia, catedrático por oposición de dereito mercantil, cargo que exercera con anterioridade en Sevilla e Málaga, Muñoz Barroso xogou un importante papel cultural na cidade: colabora no Boletín Judicial de Galicia (1866) e dirixe o xornal El Iris de Galicia (1857). En 1874 obtén a Cátedra de Dereito Penal na Universidade de Salamanca, cargo que non chega a ocupar pola súa delicada saúde, pois falece ese mesmo ano (Meijide 1991: 93-94).

3 Agradecemos á directora do centro, D.ª Isabel Ruso, as facilidades que sempre nos deu para investigar no arquivo do centro.

4 Manteremos o texto orixinal (ortografía, puntuación, acentuación) na transcrición das actas.



Imaxe 2. Actas do *Consejo de Disciplina*.

O suceso causou un gran alboroto na cidade ("En la poblacion no circulaba otra voz, ni se escuchaba otra conversación, que los chiquillos del Instituto han matado un compañero suyo á pedradas", Acta de 30/03/1863: 8r), por varios motivos:

- Polo feito de que un dos rapaces implicados fose ferido de certa gravidade, sendo dado por morto ("uno de los alumnos había sido tan gravemente herido que se decia de público que habia muerto", Acta de 30/03/1863: 7v). Ao día seguinte non foi posible interrogalo porque aínda estaba inconsciente, segundo lemos na acta.

- Pola severidade do castigo, oito días de encerro no centro sen posibilidade de saír do mesmo salvo para asistir a misa e á imposición da cinza, pois o feito sucedeu en vésperas do entroido.

- Pola situación social dos alumnos implicados, pertencentes a coñecidas familias, as que podían custear os estudos dos seus fillos.

Tal é así, que os pais dos alumnos sancionados recorreron o castigo ante o Consello nun primeiro momento, e, desestimada a solicitude, acudiron a instancias superiores, o que obrigou ao Consello de Disciplina a celebrar outras tres sesións (24 de febreiro, 27 e 30 de marzo) para corroborar o fallo. Para iso foi encargado un informe á unha comisión dos membros, grazas ao cal temos datos suficientes dos antecedentes, do suceso e das consecuencias. Así sabemos que os pais recorreron ao reitor da Universidade de Santiago (do que dependía o Instituto) para que elevara unha instancia á raíña, sabemos que as

pedreas eran frecuentes diante do centro (con algún viandante ferido)[5] e sabemos que o motivo do enfrontamento era a rivalidade entre os estudantes das dúas seccións do centro, Estudios Xerais e Aplicación ao Comercio[6].

Este suceso ocupa 11 folios dos 25 utilizados no libro de actas. En total, o Consello reuniríase 15 veces entre ese 14 de febreiro de 1863 e o 1 de marzo de 1923, última sesión recollida tras cincuenta anos de uso.

4. COINCIDENCIAS ENTRE OS TEXTOS

A adolescente D.ª Emilia, sen dúbida, tivo coñecemento deste suceso, acaecido tan cerca da súa residencia e que afectaba a familias coñecidas[7]. A noticia puido ser revivida aínda máis polo feito de que o seu fillo primoxénito, Jaime, era alumno do Instituto no momento de elaboración de *La piedra angular* (Meijide 1991: 127), por certo con excelente aproveitamento académico[8]. Da comparación entre os dous textos, podemos sinalar tantas coincidencias que é necesario recoñecer que os feitos ocorridos están na orixe da obra literaria:

- Semellanza dos personaxes que interveñen na acción. Os rapaces do Instituto, organizados en dous bandos, os de Estudos Xerais e os de Aplicación ao Comercio dunha banda, e, no caso da obra literaria, os encabezados por Restituto Taconer (alias *Cartucho*) e Froilán Neira (*Edisón*).

-A gravidade das feridas sufridas que, nos dous casos, case provocan a morte dalgún dos afectados.

-A semellanza da localización do suceso. D.ª Emilia detalla na obra con exactitude o lugar onde se sitúa o Instituto, onde están xogando os rapaces, o camiño que seguen cara ao castelo de San Amaro, co parque de artillería anexo e a certa distancia o polvorín, o cemiterio, a capela e a fonte do santo, a enseada e a praia (Imaxe 3). O mesmo percorrido que realizan os alumnos reais sancionados con oito días de encerro, coa diferenza de que estes non penetran no recinto fortificado, cousa perigosa e innecesaria para o seu propósito, pero substancial na obra pardobazaniana (é o motivo do xogo asaltar o castelo).

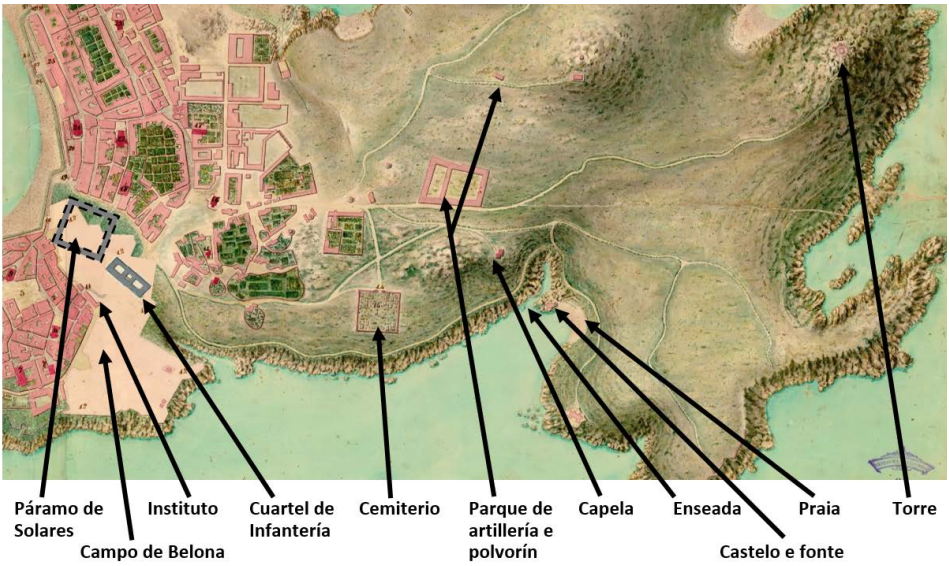
---

[5] "Tiempo hacia que los muchachos de la Coruña, venian siendo el terror de cuantas personas tenian necesidad de transitar por los sitios que ellos elegian para teatro de sus pedreas, hasta el punto de hacer saltar un ojo á un honrado artista, y otros desacatos de igual naturaleza con gran sentimiento de los padres y de las familias" (Acta de 30/03/1863: 5v). O texto engade que o problema agravouse ao xuntarse máis de cen rapaces no instituto recentemente creado. Para as *pedreas* na cidade da Coruña véxase Martínez-Barbeito (2004: 49-51) ou Santiso e González (2015: 44-45).

[6] "[…] cuando en el interior reinaba tranquilidad aparente, apenas salian á la calle comenzaban las luchas entre ellos, dividiendose en bandos, unos pertenecientes á la Escuela de Comercio que por Real órden de 17 de Noviembre de 1862, se unió a este Instituto y otro á estudios generales, con especialidad compuesto de los alumnos de la cátedra de Latin, como puede verse por el lema que en sus banderas llebaban y la voz que les servía para ponerse en son de guerra, viva latin, muera comercio, decian unos, viva comercio, muera latin, decian otros, estos bandos inquietaban, molestaban y perturbaban á los transeuntes, y en algunas ocasiones, fueron los excesos tales que acudieron al Exmo. Señor Gobernador en queja de los malos hechos de los alumnos cuya autoridad encargó á este Señor Director hiciese por su parte todo lo posible para corregir tales abusos cometidos por los alumnos del Instituto" (Acta de 30/03/1963: 6v-7r).

[7] Marina Mayoral (2006) recorda outros casos de relatos oídos na infancia que a autora levaría á ficción moitos anos despois.

[8] O seu expediente, por ser varón, está depositado no Instituto Salvador de Madariaga, popularmente coñecido como *masculino*, xunto cos doutros persoeiros da cidade.



Imaxe 3. Percorrido realizado polos personaxes de *La piedra angular* no episodio da *pedrea*.

4.1. MODIFICACIÓN TOPONÍMICA. SAN WINTILA E SAN AMARO

A este respecto, só cabe salientar a modificación toponímica que realiza a autora: San Amaro (Imaxe 4) convértese en San Wintila[9]. As modificacións nos nomes toponímicos é unha constante en EPB. Ela mesma indica en diversos lugares que utiliza este recurso

[9] Os restos do castelo de San Amaro, de orixe medieval, sucesivamente reformado, foron derrubados a mediados do século XX para a construción do actual Club do Mar San Amaro (o novo edificio foi inaugurado en 1952 [*Hoja Oficial del Lunes*, 21 de abril de 1952]). A descrición do castelo de San Wintila e do seu contorno coincide exactamente coa situación do castelo de San Amaro: "El castillo de San Wintila es uno de los varios fortines con que los ingenieros a la Vauban del pasado siglo guarnecieron la embocadura de la bahía marinedina, para resguardar la plaza de nuevos ataques y embestidas del inglés. A fin de llenar mejor su objeto defensivo, tenía anexo un parque de artillería, servido por un polvorín colocado a conveniente distancia. Para los tiempos de Nelson, en que si el pundonor y la sublime noción del deber militar estaban en su punto, no se habían inventado y refinado y perfeccionado como hoy los ingenios y máquinas de guerra, el castillo de San Wintila era excelente baluarte, capaz de sostener y vigilar la boca de la ría, hostilizando a cualquier buque enemigo que asomase a su entrada. Con todo, según suele suceder en España desde tiempo inmemorial, la línea de fortines que reforzaba la costa de Marineda no es lo más adelantado de aquel mismo período en que se construyó: tiene resabios del sistema de fortificación medioeval, y las formas románticas del castillo roquero pugnan con el exacto trazado geométrico de la casamata. Por eso, al caer la tarde o de noche, el castillo de San Wintila, ya medio desmoronado, posee cierta belleza misteriosa de ruina, y representa dos siglos más de los que realmente cuenta. Hace mayor este encanto lo pintoresco de su situación. En la zona agreste y desierta que Marineda prolonga hacia el Océano –ancha península de bordes ondulados y caprichosos como la fimbria de una falda de seda–, la costa, después de señalar con suave escotadura la negra línea de peñascos que orlan el cementerio, de pronto dibuja una ensenada que, penetrando profundamente en la orilla, se cierra casi, a la parte del mar, por estrecha garganta, forma debida a la prolongación y ensanche del arrecife sobre el cual se yergue el castillo. Al lado opuesto del que oprime la angosta boca, estrecho o canal de la ensenada, se extiende redonda, suave, blanca, deliciosa, una playa de finísima arena." (Pardo Bazán 1999: 425-426).

para librarse do realismo servil e para ter maior liberdade creativa (Mayoral 2006: 225)[10]. A toponimia de *La piedra angular* coincide en gran medida con outras obras marinedinas, pero, como imos ver, estas modificacións están suxeitas a certa lóxica ou motivación: A rúa Rego de Auga, onde vive o doutor Moragas[11], convértese na rúa Arroyal; a actual praza de María Pita, tamén chamada praza do Derribo ata 1876 por estar levantada no derribo das fortificacións que protexían a cidade vella, convértese no Páramo de Solares (o descampado distribuíuse en solares para a súa urbanización [Coumes-Gay 1877: 13]); o terreo onde as tropas realizaban as súas prácticas e xogaban os rapaces, o Campo da Estrada, en fin, convértese no Campo de Belona, deusa celta da guerra, nome inspirado no campo próximo de Marte, onde realizaba as súas prácticas o Rexemento de Artillería (Vedía 1845: 272)[12].

Imaxe 4. O castelo de San Amaro a principios do século XX (https://www.pinterest.es).

Como vemos, todo ten certa xustificación. No caso de San Wintila e San Amaro, a motivación no cambio lévanos ás afastadas terras do Carballiño, ao pazo de Banga no que Emilia Pardo Bazán pasara tempadas tralo seu matrimonio con don José Quiroga y Pérez de Deza. Próximo ao Carballiño está o concello de San Amaro, santo de dubidosa existencia real, como sucede con San Wintila (Wentila, Vintila, ou Ventila), tamén santo local de orixe popular –non do santoral–, eremita do século IX, moi venerado en varias ermidas da zona, onde incluso se atopa o seu sepulcro (Castillo 1931), en Santa María de Punxín (Imaxe 5), e do que, sen dúbida, unha estudosa do folclore como ela non podía ser descoñecedora. A

[10] No Prólogo de *La Tribuna* insiste nesta idea: "Quien desee conocer el plano de *Marineda*, búsquelo en el atlas de mapas y planos privados, donde se colecciona, no sólo el de Orbajosa, Villabermeja y Coteruco, sino el de las ciudades de R***, de L*** y de X***, que abundan en las novelas románticas. Este privilegio concedido al novelista de crearse un mundo suyo propio, permite más libre inventiva y no se opone a que los elementos todos del *microcosmos* estén tomados, como es debido, de la realidad. Tal fue el procedimiento que empleé en *La Tribuna*, y lo considero suficiente –si el ingenio me ayuda– para alcanzar la verosimilitud artística, el vigor analítico que infunde vida a una obra." (Pardo Bazán 1997: 57).

[11] *La piedra angular* é unha novela de clave, na que moitos dos personaxes están inspirados en persoas reais da Coruña: o doutor Moragas, o mesmo verdugo Juan Rojo… (Fernández 2009: 451-452, González Herrán 2019).

[12] O Campo ou Praza de Marte aínda existe hoxe con ese nome na Coruña.

vinculación San Amaro-San Wintila é, pois, un caso de translación entre santos populares venerados na mesma bisbarra ourensá.

Imaxe 5. Sartego de San Wintila (en Punxín, Ourense). Fotografía de Xosé Ricardo Rodríguez Pérez (https://estudiosgenealogicos.wordpress.com/)

BIBLIOGRAFÍA

Bar Cendón, Mónica (2016): "El terror cotidiano en los cuentos de Emilia Pardo Bazán", *Romanica Silesiana*, núm. 11/2, pp. 65-81.

Boyer, Christian (2014): *La cruauté dans les récits courts d'Emilia Pardo Bazán*. Tesis doctoral. Université Paris-Sorbonne. Dispoñible en http://www.theses.fr/2014PA040111. [Data de consulta: 15/10/2021].

Castillo, Ángel del (1931): "La iglesia de Pungín y el sepulcro de San Vintila", *Boletín da Real Academia Galega (BRAG)*, núm. 230, pp. 34-39.

Coumes-Gay, Antonio (1877): *Guía de la Coruña*, A Coruña, Imprenta de Domingo Puga.

Etreros, Mercedes (1993): "Influjo de la narrativa rusa en Doña Emilia Pardo Bazán. El ejemplo de *La piedra angular*", *Anales de Literatura Española*, núm. 9, pp. 31-43.

Fernández Rodríguez, Pura (2009): "*La piedra angular* (1891) de 'la mala vida': Emilia Pardo Bazán y la crisis del derecho penal", *Journal of Spanish Cultural Studies*, núm.10, 4, pp. 441-459.

González Herrán, José Manuel (2019): "Ramón Pérez Costales, en las dos versiones de un cuento de Emilia Pardo Bazán", *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, núm. 13, pp. 98-110.

Martínez-Barbeito, Isabel (2004): *Notas de un archivo*, A Coruña, Concello da Coruña.

Mayoral Díaz, Marina (2006): "Pardo Bazán: de la noticia a la ficción", José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín e Ermitas Penas Valera (eds.): *Emilia Pardo Bazán: los cuentos*. Actas del II Simposio Emilia Pardo Bazán, A Coruña, Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, pp. 225-250.

Meijide Pardo, Antonio (1991): *Eusebio da Guarda y el Instituto de 2.ª enseñanza de La Coruña*, A Coruña, La Voz de Galicia.

Noya Taboada, Ruth (2016): *La violencia en los cuentos de Emilia Pardo Bazán*. Tese de doutoramento. Universidade de Santiago de Compostela. Dispoñible en https://minerva.usc.es/xmlui/bitstream/handle/10347/15255/rep_1324.pdf?sequence=1&isAllowed=y. [Data de consulta: 28/09/2021].

Pardo Bazán, Emilia (1997 [1883]): *La Tribuna*. Edición de B. Varela Jácome. Madrid, Cátedra, 12ª ed.

Pardo Bazán, Emilia (1999 [1891]): *La piedra angular. Obras completas III*. Edición de D. Villanueva e J. M. González Herrán, Madrid, Fundación José Antonio de Castro.

Pérez Bernardo, María Luisa (2012): "*La piedra angular* de Emilia Pardo Bazán. Una novela de transición entre el naturalismo y neoespiritualismo", Ricardo de la Fuente Ballesteros e Jesús Pérez Magallón (coords.): *Realismo y decadentismos en la literatura española*, Valladolid, Universitas Castellae, pp. 285-296.

Pérez Romero, Emilia (2016): *El periodismo de Emilia Pardo Bazán*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.

Santiso Rolán, Emilia e Manuel González Prieto (2015): *Emilia Pardo Bazán y Pablo Ruiz Picasso*, A Coruña, Real Academia Galega/Casa-Museo Emilia Pardo Bazán.

Varela Jácome, Benito (1995): *Emilia Pardo Bazán*, A Coruña, Vía Láctea.

Vedia y Goossen, Enrique de (1845): *Historia y descripción de la ciudad de La Coruña*, A Coruña, Imprenta de Domingo Puga.

V.
NOVAS SOBRE EMILIA PARDO BAZÁN

Informe:
El centenario de Emilia Pardo Bazán (1921-2021)

No parece excesivo considerar que 2021 ha sido "el Año Pardo Bazán", por conmemorarse en él los cien del fallecimiento (en Madrid, el 13 de mayo de 1921) de la escritora a cuyo estudio está consagrada esta revista. Acaso porque ese era también el primer año después de la pandemia, pero -sobre todo, y sin duda alguna- por el indudable atractivo, no exento de polémica, que suscitan su personalidad y obra, el caso es que pocos centenarios recientes han tenido tanto eco, ni han motivado tantas actividades y publicaciones.

Como es lógico, quienes hacemos *La Tribuna* no hemos estado al margen de esa conmemoración, a la que hemos contribuido, como promotores, intervinientes, participantes, receptores o testigos en buena parte de sus actos, o autores de alguna de sus publicaciones; y a lo largo de todo el año hemos seguido con atención y tomado buena nota de lo que en él se ha hecho en torno a Pardo Bazán. Afortunadamente, en estos tiempos de abundante -a veces, excesiva- información, nos ha sido posible completarla mediante la consulta en las páginas web, que todavía hoy mantienen los enunciados, datos, contenidos y protagonistas de muchas de aquellas actividades y publicaciones. Sin olvidar el hecho de que, especialmente en los primeros meses del año, las restricciones derivadas de la pandemia motivaron que algunas de ellas limitasen la asistencia de público y se difundiesen telemáticamente, de modo que aún se pueden consultar las grabaciones videográficas de ciertos congresos, exposiciones, conferencias, etc.; en los listados que siguen hacemos constar, cuando nos ha sido posible, los enlaces correspondientes.

Hemos preferido la denominación INFORME (y no 'balance', como inicialmente habíamos considerado) porque nos limitamos a enumerar esas actividades y publicaciones, con todos los datos que conocemos (protagonistas, títulos, lugares, instituciones responsables, editoriales, fechas…), pero sin entrar en su valoración crítica pormenorizada. Y ello por una razón tan simple como poderosa, que acabamos de recordar: quienes hacemos esta revista, y hemos elaborado este informe, también hemos sido responsables, organizadores, protagonistas o autores de algunas de las referencias aquí recogidas.

Por supuesto que no todo lo que ha producido el centenario pardobazaniano ha estado a la altura de los merecimientos de nuestra autora; pero la memoria de quienes visitaron las exposiciones, asistieron a las conferencias, cursos, debates, mesas redondas, conciertos, recitales, representaciones teatrales… (o la de quienes consulten sus grabaciones, accesibles en la red), lo guardarán entre sus recuerdos o lo echarán al olvido, según les parezca que merecen. Y otro tanto hará la crítica más solvente en cuanto a los materiales impresos (artículos, estudios, ensayos, ediciones, adaptaciones, traducciones…): si entre

ellos ha habido casos de oportunismo, cuando no fraude, una buena parte pasarán a formar parte de la bibliografía pardobazaniana de referencia.

Pero, independientemente de su calidad, no cabe discutir la impresionante cantidad de lo producido por este centenario: baste echar una rápida ojeada, sin entrar en el detalle de sus contenidos, a la relación aquí recogida. La hemos organizado en dos grandes secciones, correspondientes, respectivamente a las **actividades** y a las **publicaciones**.

Entre las actividades, ordenadas según las fechas de su realización, comenzamos por inventariar las **exposiciones**: no menos de diez, desde la más temprana, sobre la relación de doña Emilia y Compostela, que se mostró en aquella ciudad (primero en un espacio de su Universidad; luego, en algunos centros socioculturales del municipio). Casi inmediatamente la siguieron la de los retratos conservados en la madrileña Fundación Lázaro Galdiano y la dedicada a las Rías Baixas en Pardo Bazán, exhibida en Vigo, Pontevedra, O Grove, Mondariz… La más ambiciosa y completa, organizada por el Ministerio de Cultura, la Comunidad de Madrid y la Xunta de Galicia, se pudo visitar desde junio a septiembre en la Biblioteca Nacional de Madrid, y de octubre a diciembre en A Coruña; exposición cuyos contenidos se recogen en un completo catálogo, inventariado en el apartado de publicaciones. También en la capital coruñesa, el Museo de Belas Artes mostró el valioso legado pardobazaniano que atesora; y competamos la relación con otras exposiciones locales, en Madrid, Soria, Oviedo…

En septiembre y octubre tuvieron lugar dos **Congresos internacionales**: el primero de ellos, organizado por la Universidad de A Coruña, con apoyo de otras instituciones (Xunta de Galicia, Concello y Diputación de A Coruña) reunió durante cuatro días de septiembre en aquella ciudad a diecinueve ponentes, y un número similar de comunicantes, además de seis escritores y cuatro editores. Dado que en el enlace indicado consta su programa detallado, no indicamos en esta relación los títulos de sus respectivas intervenciones.

El segundo congreso, organizado por la Real Academia Galega, la Universidad de Santiago de Compostela y el Consello da Cultura Galega (también con el apoyo de la Xunta de Galicia, Concello y Diputación de A Coruña) se desarrolló en tres sesiones: la primera de ellas tuvo lugar durante tres días en la sede coruñesa de la RAG, con las intervenciones de quince ponentes y veintiún comunicantes; la segunda sesión, en la USC, se dedicó a la curiosidad científica de Pardo Bazán, expuesta en las ponencias de doce profesores e investigadores de la USC; y la tercera sesión, en la sede del Consello da Cultura Galega, también en Santiago, se estudió la relación de Pardo Bazán con la Galicia de su tiempo, así como su pensamiento social y feminista, en tres ponencias de carácter general y dos mesas redondas, con cuatro intervinientes cada una. Dado que todas las sesiones de este congreso se emitieron telemáticamente, y fueron registradas videográficamente, se pueden ver íntegramente en el enlace indicado. Sin olvidar que, como se explica en la introducción a los artículos de este volumen, en él se recogen los textos de sus ponencias y comunicaciones.

El tercer apartado de esta sección reúne otras actividades, también de carácter académico y colectivo, presentadas con diversas denominaciones (**jornadas, ciclos de conferencias, simposios, seminarios, conversaciones, mesas redondas…**): hemos inventariado dieciocho,

realizadas en diversas ciudades (Madrid, Cambridge [Massachusetts], Alzira, Tokio, Bilbao, Las Palmas de Gran Canaria, Sotrondio [Asturias], Santiago de Compostela, Barcelona, Bologna, Granada), con formato presencial o telemático. No todas esas actividades están accesibles en la red, y tampoco nos ha sido posible recoger los títulos de todas y cada una de las más de cien intervenciones producidas.

Numerosas fueron también las **conferencias** individuales, recogidas en el cuarto apartado de esta sección: tenemos noticias de treinta y nueve, en centros universitarios y educativos de diversos niveles, bibliotecas, ateneos, asociaciones culturales, academias, clubs de lectura, librerías, museos…, en muy diversos lugares (Santiago de Compostela, Madrid, Logroño, Valladolid, A Coruña, Pozuelo de Alarcón, Lleida, Ribadavia, San Lorenzo de El Escorial, Lucerna, Écija, Pau, Castellón, Torremolinos, Zaragoza, Salamanca, Oviedo, Mérida, Boadilla del Monte, Vitoria, Las Palmas de Gran Canaria, Alicante, Palermo, Santander…); de algunas de ellas indicamos el enlace en el que se puede acceder a su grabación; otras se han convertido en artículos publicados en revistas académicas o libros colectivos.

El quinto apartado se dedica a los medios audiovisuales (**televisión, radio**), que también se hicieron eco de este centenario: además de múltiples noticias, entrevistas, reseñas y reportajes (es imposible inventariarlos aquí, por razones obvias), cabe destacar que en los primeros días del año la Televisión de Galicia (TVG) dedicó una programación especial a nuestra autora, con la emisión de tres documentales, hasta ese momento inéditos, y la reposición de la película de Zaza Ceballos, *La Condesa rebelde*, realizada en 2010 y estrenada en 2011. Película que, en este año del centenario se ha repuesto, al menos, en Canal Sur, de Andalucía, el 8 de marzo, y en TVG, el 1 de octubre de 2021. De los demás documentales audiovisuales, citamos los dos recogidos en la Guía Repsol, y, el más ambicioso, emitido por TVE, "Emilia Pardo Bazán, inclasificable". Tenemos noticia de que están en proceso de elaboración o pendientes de estrenar otros documentales, de cuya presentación esperamos dar noticia en una próxima continuación y ampliación de este informe.

Capítulo tan especial como abundante es el sexto apartado, que relaciona las **representaciones teatrales, conciertos, recitales y proyecciones cinematográficas**. Por lo que al teatro se refiere, llama la atención el hecho de que, según nuestras noticias, no se haya representado ninguno de los textos que doña Emilia escribió en ese género, pero sí se han convertido en espectáculo teatral algunos de sus relatos, sea con sus títulos originales (*Los Pazos de Ulloa, La gota de sangre*) o modificados (*La Tribuna – Cigarreiras*); también se han escenificado las cartas que intercambió con Pérez Galdós, y su relación amistosa con María Vinyals: espectáculos estrenados en Las Palmas de Gran Canaria, Madrid o A Coruña, y algunos representados posteriormente en diversas ciudades. También en la ciudad natal de la escritora se estrenó un avance de la versión operística de *La Tribuna* (cuyo libreto publicó esa revista en su número 12, de 2017). Y procede incluir en este apartado las varias proyecciones de la película antes citada, *La Condesa rebelde*, en diversas ciudades, como parte de jornadas y homenajes a la escritora.

Aunque acaso no todos lo acepten, nuestra convicción es que, de todo lo que este centenario ha producido, lo más perdurable, pese a su lógica desigualdad, serán las **publicaciones** -en su mayoría impresas, pero también electrónicas- a las que dedicamos la segunda sección de este inventario. Ya desde los primeros meses del año, varias **revistas** dedicaron a Emilia Pardo Bazán **volúmenes monográficos**, que relacionamos en el primer apartado; entre ellas las más prestigiosas en el campo de los estudios literarios (*Cuadernos Hispanoamericanos*, *Ínsula*, *Archiletras Científica* {*LITERATURA*}, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*); también la teatral, *Ade*, la galdosiana *Isidora*, y *Luzes*, publicación periódica de carácter cultural y social. Para no alargar excesivamente este listado, nos hemos limitado a mencionar los nombres de los autores de colaboraciones pardobazanianas en esos volúmenes, prescindiendo de los títulos correspondientes; por cierto que algunos de esos artículos son versión escrita de ponencias, conferencias o comunicaciones, presentadas en determinados congresos, jornadas, simposios o seminarios de los aquí mencionados

El capítulo más importante, abordado en el segundo apartado, lo constituyen los libros (**ensayos, monografías, volúmenes colectivos**) dedicados a estudiar los más diversos aspectos de la personalidad, pensamiento y obra de Emilia Pardo Bazán. Ordenados según los apellidos de sus autores o recopiladores, hemos catalogado diez y siete títulos; no todos nuevos, pues alguno es reedición corregida de una publicación anterior. Aunque, como ya indicamos, no entraremos a valorar aquí tales aportaciones, es lógico suponer que hay entre ellas diferencias notables, que la crítica irá poniendo en su justo lugar.

Otro grupo de libros (impresos casi todos, alguno electrónico), recogido en el tercer apartado, lo constituyen las **ediciones y antologías** de textos de la escritora. Que al estar libres de derechos de autor, han motivado que algunas editoriales, de diferente prestigio y difusión, hayan publicado títulos de doña Emilia –no solo los más conocidos– en ediciones carentes de garantía y rigor textual, sin ningún prólogo o estudio previo; o, lo que es peor, con introducciones irrelevantes, cuando no disparatadas. Por supuesto, no las veinte aquí mencionadas –alguna, en reedición actualizada–, que ordenamos alfabéticamente según sus títulos, y cuyo rigor textual es excelente, o, cuando menos, aceptable; muchas de ellas –específicamente las incluidas en prestigiosas colecciones académicas de clásicos– están acompañadas de estudios introductorios, apéndices documentales y abundante anotación. Con todo, hay entre estas ediciones alguna que merecería ser considerada como superchería o fraude, como fruto oportunista del centenario; esperemos que así lo haga, sin tardar mucho, la crítica más solvente. Como tampoco habremos de tardar mucho en conocer nuevas ediciones o reediciones actualizadas de textos pardobazanianos, que nos consta están en preparación y que anotaremos en la continuación o ampliación de este informe.

Que cerramos con un último apartado de la segunda sección, dedicado las **traducciones o adaptaciones** de obras de Pardo Bazán: arriesgándonos a que la lista sea muy incompleta, anotamos versiones al gallego de *La educación del hombre y de la mujer*, de *La Tribuna* y de una selección de cuentos; al italiano, de *Los Pazos de Ulloa* e *Historias y cuentos de*

Galicia; al turco, de *Un viaje de novios*. También la versión teatral de *Los Pazos de Ulloa*, y el audiolibro de *Insolación*.

Según hemos reiterado en esta nota introductoria, este INFORME espera ser continuado, en un próximo número de la revista, con actividades y publicaciones de las que no hemos tenido noticia hasta ahora (cuyas noticias agradecemos de antemano). Y, dado que, como alguien ha afirmado, el centenario de Pardo Bazán no se limitó al año 2021, acaso convenga también añadir todo aquello posterior que consideremos interesante o valioso para nuestros lectores.

ACTIVIDADES

Exposiciones

Dona Emilia e Compostela, comisariada por José Manuel González Herrán y Santiago Díaz Lage para el Ateneo de Santiago. Pazo de Fonseca de la USC, 4 de marzo a 24 de abril de 2021; accesible en:
https://www.ateneodesantiago.gal/mediateca/recurso/1081/video-da-exposicion-dona-emilia-e-compostela

Retratos de Emilia Pardo Bazán y de su familia en la Colección Lázaro. Museo Lázaro Galdiano, 9 de marzo a 18 de abril de 2021;
http://www.flg.es/agenda-de-actividades/exposiciones-temporales/exposicion-emilia-pardo-bazan-retratos-familia#.YuF1RTdByYU

Emilia Pardo Bazán en el país de las Rías, organizada por *Faro de Vigo* y la Diputación de Pontevedra. Vigo, Pontevedra, O Grove, Mondariz…, entre mayo y julio de 2021; https://www.youtube.com/watch?v=CRKVGaMSAGA

Emilia Pardo Bazán. El reto de la modernidad, comisariada por Isabel Burdiel para Biblioteca Nacional de España-Comunidad de Madrid-Xunta de Galicia, Biblioteca Nacional de Madrid, 8 de junio a 26 de septiembre de 2021 [https://www.youtube.com/watch?v=l6vdz-ym0p8]. Kiosko Alfonso, A Coruña, 28 de octubre a 18 de diciembre de 2021.

Emilia Pardo Bazán: mujer de vasta ilustración y fino ingenio. Biblioteca Histórica Municipal del Ayuntamiento de Madrid, septiembre de 2021.

Madrid en Emilia Pardo Bazán, comisariada por Mª Luz González Peña para el Ayuntamiento de Madrid, Sala Guirau del Teatro Fernán Gómez, 8 de octubre de 7 de noviembre de 2021.

Emilia Pardo Bazán. Biblioteca Pública de Soria, 18 de octubre de 2021 a 31 de enero de 2022.

Emilia Pardo Bazán y Asturias, Biblioteca de Asturias, 26 de octubre a 21 de noviembre de 2021;
http://www.biblioasturias.com/exposicion-emilia-pardo-bazan-y-asturias-en-la-biblioteca-de-asturias/

Legado Emilia Pardo Bazán en el Museo de Belas Artes da Coruña, 21 de octubre 2021 a 27 de marzo de 2022;
https://museobelasartescoruna.xunta.gal/es/exposiciones/legado-emilia-pardo-bazan-en-el-museo-de-belas-artes-da-coruna

Sempre palpitante. Emilia Pardo Bazán. Biblioteca de Galicia. Cidade da Cultura en Gaiás. Santiago de Compostela 1 de diciembre 2021 a 30 de enero de 2022.

Congresos internacionales

Emilia Pardo Bazán en su centenario. Literatura y vida en los siglos XIX, XX y XXI (Univ da Coruña), 22 a 25 de septiembre de 2021;
https://litecom.es/congreso-internacional-emilia-pardo-bazan/

Comisión organizadora: Xosé Ramón Barreiro, Ignacio Pérez Pascual, Cristina Patiño Eirín, Pilar Couto Cantero, José María Paz Gago, Ricardo Axeitos Valiño.

Ponencias

Carme Riera, Jennifer Smith, Eva Acosta, Gareth Wood, Marisa Sotelo, Nicola J. Watson, Daniela Pierucci, Valentina Nider, Denise DuPont, Germán Gullón, Adolfo Sotelo, Francisca González-Arias, Iñigo Sánchez-Llama, Ángeles Ezama Gil, Juan Paredes Núñez, Patricia McDermott, Ana L. Baquero Escudero, Carmen Pereira, Rocío Charques.

Mesas redondas

Escritores (Alfredo Conde, Marta Sanz, Jesús Ferrero, Blanca Riestra, José Ángel Mañas, Estíbaliz Espinosa). Editores (Alfonso Castán, Laura Rodríguez Herrera, Eduardo Riestra, Basilio R. Cañada).

Emilia Pardo Bazán, 100 anos despois (RAG-USC-CCG); A Coruña- Santiago de Compostela, 25-29 octubre de 2021; accesible en:
https://academia.gal/comunicacion/videos/agrupacion-380450

Comité organizador: José Manuel González Herrán, Olivia Rodríguez González, Álex Alonso Nogueira, Santiago Díaz Lage.

Sesión 1ª (25, 26, 27 octubre. RAG, A Coruña)

Ponencias: Darío Villanueva, Marina Mayoral, Enrique Rubio Cremades, Ángeles Ezama Gil, Javier López Quintáns, Íñigo Sánchez-Llama, Emilia Pérez Romero, Marisa Sotelo Vázquez, Ermitas Penas Varela, Marilar Aleixandre, Montserrat Ribao Pereira, Jo Labanyi, Dolores Thion Soriano-Mollá, Ana M.ª Freire López, Ramón Villares.

Comunicaciones: Yolanda Arencibia, Dolores Troncoso, Isabel Navas Ocaña, Guadalupe Nieto Caballero, Carmen Martínez Vázquez, Susana Bardavío, Pilar García

Negro, María Xesús Lama, Carlos Francisco Velasco Souto, Olga Guadalupe Mella, Luis González García e Mª Rosario Soto Arias, António Apolinário Lourenço, Santiago Díaz Lage, Donatella Siviero, Eizo Ogusu, Juan Pedro Martín Villarreal, Christian Boyer, Merve Yildirim, Isabel Vázquez Fernández, María Curros Ferro.

Sesión 2ª (28 octubre. USC, Santiago de Compostela): "A curiosidade científica de EPB"

Ponencias: José Manuel González Herrán, Manuel Bermejo Patiño, Francisco Díaz-Fierros Viqueira, Ana Mª González Noya, Andrés Díaz Pazos, Xoana Pintos Barral, María Luz Ríos Rodríguez, Javier López Quintáns, Arantxa Fuentes Ríos, María López Sández, Fernando Vázquez-Portomeñe Seixas, Xesús Alonso Montero.

Sesión 3ª (29 octubre. CCG. Santiago de Compostela):

Ponencias: Isabel Burdiel, Jo Labany, Pura Fernández.

Mesas redondas:

"Emilia Pardo Bazán na Galiza do seu tempo" (Dolores Vilavedra, Ramón Villares, Alejandro Alonso Nogueira, Manuel Pérez Lorenzo).

"O pensamento social e feminista de Emilia Pardo Bazán" (Mª Xosé Porteiro, Marilar Aleixandre, Mónica Bar Cendón, Ana María Freire López).

Jornadas, ciclos de conferencias, simposios, seminarios, conversaciones, mesas redondas

Conversaciones sobre Emilia Pardo Bazán, sesión *on line* con motivo del Día Internacional de la Mujer, organizado por "Mujeres para el diálogo y la educación" (MDE), Instituto de la Mujer y para la Igualdad de Oportunidades, en Madrid; intervenciones de Miguel Losada, Isabel Burdiel, José María Paz Gago, Mª Pilar Couto Cantero, 1 de marzo de 2021; accesible en: https://www.youtube.com/watch?v=twpaQc6UwKQ

Los lunes de Pardo Bazán. Ciclo de seis emisiones, Radio Nacional de España (Madrid): Cristina Patiño Eirín: "El feminismo de Emilia Pardo Bazán" (8 de marzo). Marina Mayoral: "El naturalismo en la obra de Emilia Pardo Bazán" (22 de marzo). Olivia Rodríguez: "Los cuentos de Emilia Pardo Bazán" (5 de abril). Marisa Sotelo: "Emilia Pardo Bazán lectora" (19 de abril). Ana Mª Freire: "Emilia Pardo Bazán periodista" (3 de mayo). Isabel Burdiel: "La biografía de Emilia Pardo Bazán" (12 de mayo); accesible en: https://www.rtve.es/play/audios/los-lunes-de-pardo-bazan/]

Emilia Pardo Bazán y "La Condesa rebelde" desde la literatura y el cine sesión *on line* en el Instituto Cervantes at Harvard University, presentada por Marta Mateo, con las intervenciones de Zaza Ceballos y Francisca González Arias; 25 de marzo de 2021; accesible en: https://www.youtube.com/watch?v=MhA_-BMMYpA

Emilia Pardo Bazán, escritora de su tiempo y del nuestro, Ciclo de conferencias (*on line)* de Ana María Freire, Marisa Sotelo, Dolores Thion, José Manuel González Herrán, Centro Asociado de la UNED en Alzira (Valencia), 15, 16, 22, 23, 30 de abril 2021.

Emilia Pardo Bazán: de Galicia a Madrid y el mundo por montera. Ciclo de Conferencias de Xulia Santiso, Mª Teresa Fernández Talaya, Concepción Núñez Rey, Carmen Cayetano Martín, Eduardo Huertas Vázquez, Pedro Carrero Eras, Leonardo Romero Tobar, Raquel Fernández Burgos, Pedro Montolíu Camps, José Montero Reguera, José Manuel Lucía Megías, Julia Labrador Ben, Julia Escobar Moreno, Luis Miguel Aparisi Laporta, Carlos Dorado Fernández, Instituto de Estudios Madrileños. 6 de abril a 6 de julio de 2021.

Conversaciones sobre Emilia Pardo Bazán, ciclo de mesas redondas en la Fundación Lázaro Galdiano, Ateneo de Madrid, Casa de Galicia en Madrid, Cuartel Conde-Duque, organizado por el Ayuntamiento de Madrid, en colaboración con la Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, coordinado por Ana Mª Freire y Xulia Santiso, con intervenciones de Carmen Posadas, Helena Resano, Eva Acosta, Dolores Thion, Carlos Dorado, Miguel Losada, Juan Armindo Hernández Montero, Darío Villanueva, José Manuel González Herrán, Juan Antonio Yeves, Emilia Landaluce, Paula Bonet, Remedios Zafra, Lorena Álvarez, María Ovelar; 22 de abril a 10 de junio de 2021; accesible en: https://vimeopro.com/madriddestino/centenario-emilia-pardo-bazan

Emilia Pardo Bazán en la RAE. Jornada coordinada por la académica Carme Riera, con intervenciones de Darío Villanueva, Miguel Sáenz, Luis Mateo Díez, José María Merino, Juan Mayorga, Manuel Gutiérrez Aragón, Soledad Puértolas. Real Academia Española, Madrid, 13 de mayo de 2021; accesible en: https://www.youtube.com/watch?v=6ueqgvMwlEI`

Emilia Pardo Bazán: una original intelectual feminista", Asociación de Amistad Hispano-Francesa *Mujeres Avenir*; intervenciones de Marisa Sotelo Vázquez, Dolores Thion Soriano-Mollá; Club Financiero Génova (Madrid), 26 de mayo de 2021.

La Condesa rebelde: descubrir a Emilia Pardo Bazán, intervenciones de Cristina Patiño Eirín, José Manuel González Herrán, Eizo Ogusu. Instituto Cervantes de Tokio, 16 de septiembre de 2021; accesible en: https://youtu.be/lTPxjfbs7Ug

Centenario Emilia Pardo Bazán: Diálogo de Isabel Burdiel y Antonio Orejudo, en conversación con Carolina Ontivero, Sociedad Filarmónica de Bilbao, 8 de octubre de 2021.

Emilia Pardo Bazán. I Jornadas "Literatura, Mujer, Género, Igualdad", organizada por la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria y la Casa-Museo Pérez Galdós; intervenciones de Yolanda Arencibia, Rafael Fernández, Carmen Márquez Montes; Las Palmas de Gran canaria 14 de octubre de 2021.

Una cita con Emilia Pardo Bazán en la UNED; intervenciones de Ana María Freire, Dolores Thion Soriano-Mollá, Santiago Díaz Lage, María Teresa Lavado Sánchez, Biblioteca y Facultad de Filología de la UNED. Madrid, 4 de noviembre de 2021; accesible en: https://www.youtube.com/watch?v=bX11mDLUNM0

Emilia Pardo Bazán: una moderna entre dos siglos. Ciclo de conferencias de José Manuel Lucía Mejías, Cristina Patiño Eirín, Ángeles Varela, Marina Mayoral. Departamento de Estudios Hispánicos y Bibliografía, Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid, 18 de noviembre, 25 de noviembre, 2 de diciembre, 15 de diciembre de 2021; accesible en: https://www.youtube.com/playlist?list=PLGWohO27BUfS35oeJ8SpuP586YhrwbdBS

Jornada sobre Emilia Pardo Bazán, organizada por la tertulia feminista "Les Rosalíes", con intervenciones de Socorro Suárez Lafuente, Nieves Fernández y Alida Hebia, en el Aula de Cultura Onofre Rojo Asenjo, de Sotrondio (Asturias), 23 de noviembre de 2021.

Pensarmos. Emilia Pardo Bazán, Consello da Cultura Galega, 24 de noviembre de 2021; intervenciones de Carme Adán Villamarín, Mariló Candedo, María López Sández, Helena Miguélez, Pilar García Negro, Xoan Antón Pérez Lema, Xosé A. Fraga; accesible en: https://www.youtube.com/watch?v=U1mv4lUrRmU

Simposi Internacional Emilia Pardo Bazán a la premsa. Violències, gènere i representació. (Univ. de Barcelona, 26 novembre 2021). Ponentes: José Manuel González Herrán, Marisa Sotelo, Álex Alonso Nogueira, Donatella Siviero, Montserrat Amores, Isabel Clúa, Santiago Díaz Lage, Enric Bou, Susana Bardavío, Adolfo Sotelo.

Homenaje a Emilia Pardo Bazán en su centenario. Jornada Internacional de Estudios (Univ. di Bologna, 26 noviembre de 2021). Ponentes: Cristina Patiño Eirín, Danilo Manera, Daniel Pierucci, Assunta Scotto di Carlo, Valeria Tettamenti, Tonina Paba, Luigi Contadini, Valentina Nider, Eugenio Maggi, Valentina Coral Gómez, Diego Símini.

Teatro Radiofónico. Homenaje a Emilia Pardo Bazán. Intervenciones de Amelina Correa Ramón, Irene Aguilera, Rafael Ruiz Álvarez. Radiolab UGR, en el Aula Artes Escénicas, Cátedra Federico García Lorca. Universidad de Granada, Granada, 21 de diciembre de 2021; accesible en: https://podcasts.apple.com/gb/podcast/radioteatro-06-homenaje-a-emilia-pardo-baz%C3%A1n/id1537956543?i=1000545677781

Conferencias

Marilar Aleixandre: "Sexo, tabaco e baños turcos: Emilia Pardo Bazán e o dereito das mulleres", Conferencia no "Día Internacional das mulleres", Universidade de Santiago, 8 de marzo de 2021; accesible en https://www.youtube.com/watch?v=D03uQNUPpCw

Marina Mayoral: "Dona Emilia entre a hostilidade e ridículo", Ateneo de Santiago, 8 de marzo de 2021; accesible en: https://www.ateneodesantiago.gal/mediateca/

recurso/1071/video-da-conferencia-dona-emilia-entre-a-hostilidade-e-o-ridiculo-de-marina

José María Paz Gago: "De Marineda a Madrid. Lugares reales e imaginarios en la obra de Doña Emilia Pardo Bazán". Ateneo de Madrid, 18 de marzo de 2021.

Dolores Thion Soriano-Mollá: "Nuevas luces entre candilejas: Emilia Pardo Bazán, una dramaturga innovadora", Seminarios de Humanidades Digitales, Universidad Internacional de la Rioja. 31 de marzo de 2021.

Marilar Aleixandre: "Emilia Pardo Bazán: las mujeres dueñas de sus destinos y de sus deseos", Ateneo de Madrid, 22 de abril de 2021.

Ana María Freire: "Emilia Pardo Bazán en el siglo de la novela". Conferencia en el curso para profesores "La novela y su realidad en el aula", Museo Casa Cervantes, Valladolid, 28 de abril 2021.

José Manuel González Herrán, (en conversación con el periodista Isidoro Valerio): "Emilia Pardo Bazán, unha muller europea", Oficina "Europe Direct A Coruña"; 6 de mayo de 2021; accesible en: https://www.youtube.com/watch?v=c8-hdhrKaqU

Ana Rossetti: "Emilia y su lucha por la igualdad". Biblioteca Municipal de Pozuelo de Alarcón (Madrid) [*on line*], 7 de mayo de 2021.

Miguel Losada González: "Centenario de Emilia Pardo Bazán. En torno a *Insolación*". Ateneo de Madrid, 24 de mayo de 2021; accesible en: [https://www.youtube.com/watch?v=5fS375_reMA].

Isabel Clúa: "Eclecticismo y canonicidad: Emilia Pardo Bazán en el panorama del fin de siglo (1880-1910)", Departamento de Filología Clásica, Francesa e Hispánica, Universitat de Lleida, 1 de junio de 2021.

Antonio Chazarra: "Aproximación crítica a los apuntes autobiográficos de doña Emilia Pardo Bazán", Ateneo de Madrid, 4 de junio de 2021.

Xulia Santiso Rolán: "A ollada lúcida de Emilia Pardo Bazán sobre a comarca do Ribeiro", Museo Etnolóxico de Ribadavia, 9 de julio de 2021.

Emilio Lara: "Doña Emilia Pardo Bazán: una mujer adelantada a su tiempo", en el Curso *12+1 Autores en busca de su personaje*. Cursos de Verano. Universidad Complutense, El Escorial, 23 de julio 2021

Pilar Garcia-Arroba Solano: "Encuentros en la violeta. Emilia Pardo Bazán: La luz en la batalla", Librería Ibercultura, Lucerna (Suiza), 4 de septiembre de 2021.

José Manuel González Herrán: Taller de lectura sobre Emilia Pardo Bazán, *El peregrino y otras historias en Compostela*, en el ciclo "Somos clásicos". Librería Cronopios, Santiago de Compostela, 28 de septiembre de 2021.

Ana Mª Freire: "Emilia Pardo Bazán. Una escritora entre dos siglos", Meta Librería, Madrid, 14 de septiembre de 2021.

Francisco Javier Carro Alonso: "Emilia Pardo Bazán y su época". Ateneo Riojano, Logroño, 17 de septiembre de 2021.

Xulia Santiso Rolán: "Madrid, a segunda patria da galega Emilia Pardo Bazán", Centro Gallego de Madrid, 27 de septiembre de 2021.

Miguel Cruz Giráldez: "Emilia Pardo Bazán en su centenario (2851-1921). La pasión por la literatura", Acto de apertura del curso 2021-2022 en la Real Academia de Ciencias, Bellas Artes y Buenas Letras "Luis Vélez de Guevara" de Écija, 8 de octubre de 2021.

Marina Sánchez Víchez: "Emilia y el naturalismo", Biblioteca Municipal de Pozuelo de Alarcón (Madrid) [*on line*], 11 de octubre de 2021.

José Manuel González Herrán: "Recuperar textos inéditos u olvidados de Emilia Pardo Bazán: ¿por qué y para qué?", ponencia en el Colloque "La littérature patrimoine sans frontières: auteurs et textes oubliés", Université de Pau et des Pays de l'Adour, 14 de octubre de 2021.

Rosa Navarro Durán: "La sombra de Pardo Bazán sobre *Tristana* de Pérez Galdós". Conferencia inaugural del curso 2021-2022, Ateneo de Castellón, 15 de octubre de 2021.

Julia Labrador Ben: "Emilia y su obra, del periodismo a la novela". Biblioteca Municipal de Pozuelo de Alarcón (Madrid) [*on line*], 18 de octubre de 2021.

Antonio Chazarra: "Apuntes autobiográficos de Emilia Pardo Bazán: lo que dice y lo que calla"; organizada por el Ayuntamiento de Madrid, Distrito de Salamanca, Centro Cultural Maestro Alonso, 18 de octubre de 2021.

Mª Antonia García de León: "Conferencia Día de las escritoras: Emilia Pardo Bazán". Centro Cultural Pablo Ruiz Picasso, Biblioteca Municipal Ayuntamiento de Torremolinos, 19 de octubre de 1921.

Elena Laseca: Conferencia sobre Emilia Pardo Bazán en el ciclo "Mujeres y Literatura", organizada por la Asociación Aragonesa de Escritores, Salón de Actos de la Biblioteca de Aragón, 24 de octubre de 1921.

Isaura Díaz de Figueiredo: "Emilia Pardo Bazán, mujer comprometida con el feminismo", Ateneo de Salamanca, 2 de noviembre de 2021.

José María Merino: "El mundo del cuento en Emilia Pardo Bazán". Cátedra Emilio Alarcos Llorach, Universidad de Oviedo, 10 de noviembre de 2021.

Ángeles Caso: "Encuentro literario. Homenaje a Emilia Pardo Bazán". Centro Cultural Alcazaba. Mérida, 11 de noviembre de 2021.

José Andrés Álvaro Ocariz: "Emilia Pardo Bazán". Centro de Formación. Ayuntamiento de Boadilla del Monte, 11 de noviembre de 2021.

Santiago Díaz Lage: "En torno a la protagonista de *La Tribuna*, de Emilia Pardo Bazán", en IX Seminario de Investigación "El estudio filológico del texto literario: teoría y práctica", Departamento de Literatura española y Teoría de la Literatura, UNED; 18 de noviembre de 2021; accesible en: https://canal.uned.es/video/619766c6b609232e7a23d536

Julita Corral Achúcarro: "Emilia Pardo Bazán. ¿qué nos diría hoy", Aula San Pablo. Vitoria.-Gasteiz, 19 de noviembre de 2021; accesible en: https://diocesisvitoria.org/emilia-pardo-bazan-que-nos-diria-hoy-julita-corral/

Mª Antonia García de León. "Emilia Pardo Bazán, hoy", organizada por el Ayuntamiento de Madrid, Distrito de Salamanca, Centro Cultural Maestro Alonso, 23 de noviembre de 2021.

Noelia Adánez: "Emilia Pardo Bazán y Benito Pérez Galdós: correspondencia, amor y amistad". Casa Museo Pérez Galdós. Las Palmas de Gran Canaria 30 de noviembre de 2021.

Laura C. Palomo: "Un referente literario femenino: Emilia Pardo Bazán", I.E.S. Figueras Pacheco, Alicante, 2 de diciembre de 2021.

José María Paz Gago: "La *prima donna* de la novela negra. La sorprendente obra novelística de Emilia Pardo Bazán". Instituto Cervantes de Palermo. 9 de diciembre de 2021.

Amelia Fernández Rodríguez: "Pérez Galdós y Emilia Pardo Bazán. Dos centenarios en correspondencia". Asociación de Estudiantes Programa Universitario de Mayores (AEPUMA), Universidad Autónoma de Madrid, 9 de diciembre de 2021.

José María Paz Gago: "Redescubriendo a Emilia Pardo Bazán". Aula de Letras de la Universidad de Cantabria, 13 de diciembre de 2021.

José Manuel González Herrán: "Emilia Pardo Bazán y Cantabria". Conferencia de clausura del ciclo "Mares de Tinta y Papel. Autores en la Biblioteca". Biblioteca Central de Cantabria. Santander, 15 de diciembre de 2021.

Programas de TV y documentales audiovisuales

Programación especial dedicada a Emilia Pardo Bazán, en TVG, el 5 y 6 de enero de 2021; a las 22:00, *Os segredos do Pazo de Meirás*: a las 22:55, *As cartas de Emilia e Benito*; a las 23:05, *Emilia Pardo Bazán, a Condesa rebelde*, de Zaza Ceballos; a las 00:45, *Documental Emilia Pardo Bazán*, de Zaza Ceballos.

La contradicción infinita y genial de la condesa Pardo Bazán. Biografía, Casa Museo y el Pazo de Meirás, reportaje en la Guía Repsol; con las intervenciones de Xulia Santiso,

Javier Babío, Manuel Pérez Lorenzo; accesible en: https://www.guiarepsol.com/es/viajar/vamos-de-excursion/emilia-pardo-bazan-coruna-casa-museo-pazo-meiras/

Emilia Pardo Bazán en Santiago de Compostela, reportaje en la Guía Repsol; con la intervención de José Manuel González Herrán; accesible en: https://www.guiarepsol.com/es/viajar/vamos-de-excursion/emilia-pardo-bazan-santiago-compostela/

Emilia Pardo Bazán, inclasificable; para la serie de TVE "Imprescindibles"; dirigido por Blanca Flaquer y Nuria Barreiro; con las intervenciones de Charo López, José Manuel González Herrán, Xulia Santiso, Marisa Sotelo, Marina Mayoral, Ana Mª Freire, Dolores Thion Soriano-Mollá, Darío Villanueva, Isabel Burdiel, Marilar Aleixandre, Noelia Adánez, Blanca Rodríguez Garabatos, Antía Yáñez, Juan Antonio Yeves, Francisco Cánovas; estrenado el 12 de diciembre de 2021; accesible en: https://www.rtve.es/play/videos/imprescindibles/emilia-pardo-bazan-inclasificable/6253722/

Representaciones teatrales, conciertos, recitales, proyecciones cinematográficas

Galdós enamorado (espectáculo teatral basado en las cartas entre Benito Pérez Galdós y Emilia Pardo Bazán), escrito por Alfonso Zurro, estrenada en el Teatro Pérez Galdós, de Las Palmas de Gran Canaria el 23 de marzo de 2021.

Proyecciones (ocasionalmente, presentadas y comentadas) de *La Condesa rebelde* (2011), de Zaza Ceballos*:* en la Asociación de Amigos "La Nau Gran", de la Universitat de Valencia, el 1 de abril; en la Casa de la Cultura de Neda (A Coruña), el 29 de abril; en el Auditorio Das Torres de Santa Cruz, en Oleiros (A Coruña), el 6 de mayo; en el "Espacio de Igualdad Emilia Pardo Bazán", en la Ciudad Lineal (Madrid), el 2 de octubre; en el Teatro Colón, de A Coruña, el 3 de noviembre; en aula cultural Onofre Rojo Asenjo, de Sotrondio (Asturias), el 23 de noviembre.

Cien años sin Pardo Bazán, Intervenciones de Carmen Moreno, Josefa Parra y Francisco Camas; representación del monólogo *El vestido de boda*, a cargo de Charo Sabio. Fundación Caballero Bonald, Jerez, 10 de junio de 2021; accesible en: https://www.youtube.com/watch?v=cxS6IMi2lI4.

Miquiño mío. Homenaje a Emilia Pardo Bazán, dramaturgia y dirección Mercedes Úbeda; intérpretes Mar Álvarez, Paloma Alvelo, Eva Pavón, Víctor Trueba, Mercedes Úbeda. Biblioteca Nacional de España, Madrid. 29 de junio de 2021.

El reflejo (Ilustraciones musicales basado en la ópera *La Tribuna*, con texto de Javier Ozores y música de Gabriel Bussi); intérpretes Estíbaliz Veiga (actriz) y Virginia Tola (soprano). Teatro Colón, A Coruña, 10 de septiembre de 2021.

Los Pazos de Ulloa, versión teatral de Eduardo Galán, dirigida por Helena Pimenta, estrenada en el Teatro Rosalía de Castro, de A Coruña el 16 de septiembre de 2021.

Oh! A vida contemporánea. Una conversación entre Emilia Pardo Bazán y María Vinyals; texto de Mariana Carballal, interpretado por Larraitz Urrusola y Estíbaliz Veiga, Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, 16 de septiembre de 2021.

Cigarreiras (Lectura teatral *de La Tribuna*), escrita y dirigida por Cándido Pazó; estrenada en el teatro Rosalía de Castro, de A Coruña 24 de septiembre de 2021.

Música en la poesía de Emilia Pardo Bazán; concierto sobre poemas de Emilia Pardo Bazán, interpretados por Joaquín Pixán (barítono), Nuria Lorenzo (soprano) y Andrea González (pianista), Teatro Colón, A Coruña, 30 de octubre; Palacio de Sobrellano en Comillas (Cantabria), 21 de noviembre.

Doña Emilia Charo López (actriz), Luis Santana (barítono), Luis Carbajo (pianista). Recital en torno a las cartas de amor a Benito Pérez Galdós. Teatro Colón. A Coruña, 31 de octubre de 2021.

Entre doña Emilia y don Antonio [*sic*, por *Don Benito*]: Charo Lopez (actriz), Luis Santana (barítono), José María Berdejo (piano). Cátedra de español de la Universidad de la Rioja, Logroño, 18 de noviembre de 2021

La gota de sangre, adaptación teatral de Ignacio García May, dirigida por Juan Carlos Pérez de la Fuente; estrenada en los Teatros del Canal, de Madrid, el 3 de diciembre de 2021

II. PUBLICACIONES

Números monográficos de revistas

Luzes, "Poliédrica Emilia", nº 90 (abril 2021); artículos de Manuel Pérez Lorenzo, Luís Pardo, Irene Tomé y Alejandro Álvarez, Alba Tomé, Ana Cermeño; accesible en: https://luzes.gal/tag/emilia-pardo-bazan/

Cuadernos Hispanoamericanos, dossier Emilia Pardo Bazán, nº 851 (mayo 2021); coordinado por Adolfo Sotelo Vázquez; artículos de Marisa Sotelo Vázquez, José Manuel González Herrán, Ermitas Penas, Adolfo Sotelo Vázquez, José María Paz Gago, Blanca Paula Rodríguez; accesible en: https://cuadernoshispanoamericanos.com/emilia-pardo-bazan/

Ínsula, nº 893 (mayo 2021); coordinado por Dolores Thion Soriano-Mollá; artículos de Dolores Thion Soriano-Mollá, Ermitas Penas Varela, Marisa Sotelo, Montserrat Ribao, Emilia Romero, Javier López Quintáns, Santiago Díaz Lage, José Manuel González Herrán, Ana María Freire.

Archiletras Científica {*LITERATURA*}, V-2 (verano 2021), *Emilia Pardo Bazán hoy: la mujer y la escritora*, coordinado por Ana Mª Freire López; artículos de Dolores Thion Soriano-Mollá, Ermitas Penas Varela, Xulia Santiso Rolán, Cristina del Prado Higuera y Fátima Cobo Rodríguez, Santiago Díaz Lage, Salvador García Castañeda, Juan Antonio Yeves Andrés, Ana Mª Freire López, José Mª Ferri Coll, Pilar Vega Rodríguez, José Manuel González Herrán, Enrique Rubio Cremades, Montserrat Ribao Pereira, Mª Pilar Espín Templado, Marisa Sotelo Vázquez.

ADE – Teatro (Asociación de Directores de Escena), nº 187 (diciembre 2021): "Emilia Pardo Bazán, teatro y modernidad"; artículos de Carmen Márquez Montes, Guillermo Heras, Emilia Pardo Bazán, Manuel F. Vieites, Consuelo Triviño Anzola, Jorge Urrutia.

Isidora. Revista de Estudios Galdosianos, nº 38 (2021): artículos de Marisa Sotelo, Pilar Úcar Ventura, Santiago Sevilla-Vallejo, Jesús Guzmán Mora, Rosa Amor del Olmo, Paloma Pérez Valdés, Félix Recio, Rafael Hernández Tristán, Elena de Paz de Castro, José Rayos Menárguez, Antonio Chazarra .

Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, XCVII-2 (2021), coordinado por José Manuel González Herrán; artículos de Marilar Aleixandre, Alex Alonso Nogueira y Susana Bardavío, Ana L. Baquero Escudero, Lieve Behiels, Christian Boyer, Rocío Charques Gámez, Jo Labany, Javier López Quintáns, Marina Mayoral, Ermitas Penas Varela, Olivia Rodríguez González, Eduardo Ruiz-Ocaña Dueñas, Iñigo Sánchez-Llama, Marisa Sotelo; accesible en: https://publicaciones.sociedadmenendezpelayo.es/BBMP/issue/view/20

Monografías, estudios, ensayos, volúmenes colectivos

Eva Acosta, *Emilia Pardo Bazán. La luz en la batalla*, 2ª edición corregida y aumentada, A Coruña: Ediciones de Viento, 2021.

Marilar Aleixandre y María López Sández. *Movendo os marcos do patriarcado. O pensamento feminista de Emilia Pardo Bazán*, Vigo: Galaxia, 2021; en castellano: *Moviendo los marcos del patriarcado: El pensamiento feminista de Emilia Pardo Bazán*, Madrid: Ménades, 2021.

María Barbeito Cerviño, *Apuntamentos / Apuntes sobre Emilia Pardo Bazán*, A Coruña: Concello da Coruña. 2021.

Ceferino de Blas, *Emilia Pardo Bazán en el país de las Rías*, Vigo: Faro de Vigo-Diputación de Pontevedra, 2021.

Isabel Burdiel (ed.), *Emilia Pardo Bazán: El reto de la modernidad* (textos de Marilar Aleixandre, Nerea Aresti, Isabel Burdiel, Mónica Burguera, Guadalupe Gómez-Ferrer, José Manuel González Herrán, Jo Labany, Cristina Patiño Eirín, María Cruz Romero Mateo, Jesús Ángel Sánchez García, Ramón Villares), Madrid: Comunidad de Madrid - Biblioteca Nacional de España, 2021; accesible en: https://www.accioncultural.es/es/emilia-pardo-bazan-el-reto-de-la-modernidad-ebook. Traducción al gallego: *Emilia Pardo Bazán. O reto da modernidade*, A Coruña: Concello da Coruña, 2021.

María Canosa y Bea Gregores, *Emilia Pardo Bazán. Una mente poderosa*. A Coruña, Bululú, 2021.

Santiago Díaz Lage y José Manuel González Herrán, *Dona Emilia e Compostela*. Santiago de Compostela: Ateneo de Santiago, 2021.

Carmen Fernández Etreros y Alen Lauzán Falcón, *Emilia, de la oscuridad a la luz*, Madrid: Editorial Oberon, 2021.

María Pilar García Negro, *Galicia e feminismo en Emilia Pardo Bazán*, Santiago de Compostela: Alvarellos, 2021.

Germán Gullón. *Emilia Pardo Bazán o el tiempo de la mujer (Biografía)*, Santander: Valnera, 2021.

José Manuel Lucía Megías, *Defensa de lo contemporáneo. Emilia Pardo Bazán, catedrática de la Universidad Central (1916-1921)*, Madrid: Guillermo Escolar, 2021.

José Ángel Mañas, *Una conversación con Emilia Pardo Bazán*, ilustrado por Coco Escribano, Madrid: Balaperdida, 2021.

Juan Paredes Núñez, *Nuevos ensayos críticos sobre Emilia Pardo Bazán*, Madrid: Sial Ediciones, 2021

José María Paz Gago, *Emilia Pardo Bazán e Galicia*, A Coruña: Hércules de ediciones, 2021.

Blanca P. Rodríguez Garabatos, *Emilia Pardo Bazán y la moda*, A Coruña: Hércules de Ediciones, 2021.

Blanca P. Rodríguez Garabatos, *Emilia Pardo Bazán: Visiones del dandismo*, A Coruña: Hércules de Ediciones, 2021.

VV. AA. [Xulia Santiso, Mª Teresa Fernández Talaya, Concepción Núñez Rey, Carmen Cayetano Martín, Eduardo Huertas Vázquez, Pedro Carrero Eras, Leonardo Romero Tobar, Raquel Fernández Burgos, Pedro Montolíu Camps, José Montero Reguera, José Manuel Lucía Megías, Julia Labrador Ben, Julia Escobar Moreno, Luis Miguel Aparisi Laporta, Carlos Dorado Fernández], *Emilia Pardo Bazán: de Galicia a Madrid y el mundo por montera*, Madrid: Instituto de Estudios Madrileños-CSIC, 2021.

Ediciones (de textos de Emilia Pardo Bazán)

Algo de feminismo y otros escritos combativos, selección, introducción y notas de Marisa Sotelo, Madrid. Alianza Editorial, 2021.

La cita y otros cuentos de terror, edición y prólogo de Care Santos, Madrid: Nórdica, 2021.

La Cocina Española Antigua, prólogo de David de Jorge, Madrid: La Umbría y la Solana, 2021.

Cuentos feministas, edición de María Elena Ojea Fernández, Zaragoza: Edelvives, 2021.

Cuentos madrileños, selección y prólogo de Ana Rossetti, Madrid: Libros de las malas compañías, 2021.

Las frases frágiles [poesía], Edición de Elena Medel, Madrid: La Bella Varsovia, 2021.

Gota perdida en el inmenso mar. Antología poética. Estudio, edición y selección de Remedios Sánchez, Madrid: Zenda, 2021.

Insolación, introducción de Eva Acosta, Barcelona: Penguin Clásicos, 2021.

Los Pazos de Ulloa, edición, introducción y notas de Marina Mayoral, Madrid: Castalia, 2021.

Madrid, Crónica de Emilia Pardo Bazán (1895-1921), Madrid: Aventuras Literarias, 2021.

Los misterios de Selva, edición y prólogo de José María Paz Gago. A Coruña: Ézaro, 2021.

Modernidad, feminismo y crisis entre siglos. Una conferencia y cuatro discursos (1899-1905), edición de Adolfo Sotelo, Madrid: Renacimiento, 2021.

El peregrino y otras historias en Compostela, edición, introducción y notas de José Manuel González Herrán, Santiago de Compostela: Alvarellos Editora- Consorcio de Santiago, 2021.

Quince artigos sobre Santiago de Compostela, ed. de Santiago Díaz Lage y José Manuel González Herrán, en: *Dona Emilia e Compostela*, Santiago de Compostela: Ateneo de Santiago, 2021.

La resucitada. Antología de cuentos oscuros, edición, ilustraciones y prólogo de Pablo Gallo, Madrid: El Gallo de oro, 2021.

El sacrificio, edición de Adelina Batllés Garrido [con Benito Pérez Galdós – Pardo Bazán, *Diario de un viaje por la Europa de 1888*], Madrid: Guillermo Blázquez Editor, 2021.

La sirena negra. Edición de Susana Bardavío y Álex Alonso. Barcelona: Castalia, 2021.

La Tribuna, introducción y notas de Marisa Sotelo, Madrid: Alianza Editorial, 2021.

La última fada, Madrid. Cazador de ratas, 2021.

Traducciones, adaptaciones

A educación do home e da muller e outros escritos feministas, selección e introducción de Marilar Aleixandre, traducción de Mónica Bar Cendón. A Coruña: RAG-Parlamento de Galicia, 2021; accesible en: https://publicacions.academia.gal/index.php/rag/catalog/view/383/380/405

A Tribuna, trad. e notas de Valeria Pereiras, A Coruña: Fundación Luzes, 2021.

Contos de Amor, de Nadal e Aninovo, de Nadal e Reis e Contos Novos, trad. de Cristina Caramés, Pontevedra: IDEC, 2021.

Villa Ulloa, trad. e cura di Nino Russo, Messina, Mesogea, 2021.

Storie e Racconti Della Galizia; trad. Luis Paillacan, Independently Published, 2001

Bir Balayı Yolculuğu, [*Un viaje de novios*], trad. al turco por Nesrin Karavar, Estambul: Paris Yayınları, 2021.

Los pazos de Ulloa, versión teatral de Eduardo Galán, Madrid: VdB, 2021.

Un libro, una hora. *Insolación* [audiolibro], adaptación de Antonio Martínez Asensio, Madrid: SER podcast, 2021; accesible en: https://podcasts.apple.com/es/podcast/un-libro-una-hora/id1470511654

La Tribuna

Casa-Museo Emilia Pardo Bazán. Traballos desenvolvidos durante 2021, centenario do seu pasamento

Xulia Santiso Rolán
Patricia Angulo Miró
CASA-MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN
casamuseoepeb@academia.gal
patriciaangulomiro@gmail.com

(recibido novembro /2021, aceptado decembro/2021)

RECEPCIÓN DE MEDIOS DE COMUNICACIÓN NA CASA-MUSEO. TELEVISIÓN, RADIO, PRENSA. GRAVACIÓNS.

. CUAC-FM, a emisora de radio comunitaria vinculada á Universidade da Coruña, visitou a Casa-Museo para desenrolar un programa desde este espazo, o martes 23 de febreiro de 2021.

. CRTVG. Telexornal, realizou unha reportaxe emitida o día do centenario do pasamento. https://www.crtvg.es/tvg/a-carta/emilia-pardo-baz-n-4733509

COLABORACIÓN DOCUMENTAL CON CENTROS EDUCATIVOS

· CEIP EMILIA PARDO BAZÁN (A Coruña) https://bibliotecaepb.wixsite.com/paseandoconemilia

· IES MARÍA SOLIÑO (Cangas do Morrazo, Pontevedra).

· IES SOMESO percorrido en 360º pola Casa-Museo con gravación locutada e baseada nun guión aportado polo persoal da Casa. https://poly.google.com/view/fMjTGeI0_oP/embed?chrome=min"

CONVOCATORIAS NA CASA-MUSEO

"OITO CONVERSAS: AS MULLERES, CEN ANOS DESPOIS DO PASAMENTO DE EMILIA PARDO BAZÁN"

Coordinadas por Chus Castro, xornalista retirada da CRTVG, e patrocinadas polo Concello da Coruña, os primeiros xoves do mes, ás 18 horas, realizáronse dez conversas

retransmitidas por streaming e posteriormente publicadas na canle de Youtube de Cultura da Coruña.

Versaron sobre a situación de mulleres relevantes na actualidade e os paralelismos que aínda poden detectar co personaxe de Emilia Pardo Bazán.

Iniciáronse o 11 de marzo: "A presenza das mulleres na política" pola Alcaldesa da Coruña, Inés Rey. https://www.youtube.com/watch?v=OekcbX66L0U

Continuou coa participación da académica Marilar Aleixandre; a música Susana Seivane; a delegada de Facenda en Galicia, Imelda Capote; a vicevaledora do Pobo e escritora, María Xosé Porteiro; a xefa de Urxencias do CHUAC, María de la Cámara; a que foi a primeira directora da Radio Galega, Rosa Martínez e a artista Soledad Penalta.

- O 23 de abril, conmemorando o Día do libro, abríronse os actos relativos ao centenario do pasamento de Emilia Pardo Bazán coa lectura colectiva de textos da escritora, desenrolados por alumnado, profesoras, editores, académicos e académicas e especialistas. Así o presidente da Real Academia Galega, Víctor Freixanes, Marilar Alexandre arquiveira-bibliotecaria da RAG; Xosé Manuel Lage Tuñas, edil do concello da Coruña, a conservadora da Casa-Museo Xulia Santiso, Begoña Valdés profesora de secundaria do IES Otero Pedrayo, alumnos de educación primaria do CEIP Emilia Pardo Bazán mais un grupo de guías de Galicia. Cada un deles escolleu un texto dunha novela, dun artigo, dun conto… expresando tamén o motivo e as sensacións que lle producen os textos seleccionados.

- Presentación do libro *Movendo os marcos do patriarcado: O pensamento feminista de Emilia Pardo Bazán*. Editorial Galaxia. Vigo, 2021. Ensaio da académica da RAG Marilar Aleixandre e de María López Sandéz. Mércores 28 de abril.

- O martes 25 de maio tivo lugar a presentación do libro *Emilia Pardo Bazán. Unha mente poderosa*. Editorial Bululú. A Coruña, 2021. Biografía para a xente nova escrita por María Canosa e ilustrada por Bea Gregores.

- Colaboración no festival *Elas son Artistas* organizado por empresas galegas e Mancomunidade de Concellos da área da Coruña no que as mulleres creadoras son protagonistas. Os días 29 e 30 de xuño tivo lugar na Casa-Museo o obradoiro *Creatividade* a cargo da escritora e comunicadora Elba Pedrosa.

- Visita do colectivo de antigas cigarreiras da Fábrica de Tabacos da Coruña e posteriores convocatorias para levar a cabo o traballo titulado *A Voz das Mulleres da Fábrica de Tabacos* valorando o devir histórico destas voces para o que se colaborou coa profesora Ana Romero Masiá.

- Gravación de "Músicas inéditas en Casas Literarias" Mércores 24 de novembro na Casa-Museo Emilia Pardo Bazán. Proxecto de investigación, interpretación e divulgación do patrimonio musical galego inédito ou pouco coñecido. Unha produción de Poliédrica® e Samuel Diz, ao abeiro do Fondo de Proxectos Culturais Xacobeo 2021.

- Gravación de Mercedes Cebrián, escritora e periodista, na Casa-Museo. Escribe sobre viaxes, comida e libros en medios como *El País*, *La Vanguardia* e *Letras Libres*. Gañadora

da bolsa de residencia "Cidade da Coruña" convocada por Yolanda Castaño, pasou o mes de novembro na Coruña e gravou na casa de Emilia Pardo Bazán para o seu proxecto de casas de artistas e escritores/as coa fotógrafa Lisbeth Salas.

· "Tertulias con Arte". Fundación María José Jove. Este grupo adoita realizar visitas a diferentes institucións culturais acompañado dunha peza da colección de arte María José Jove. Trouxeron unha fotografía de Victoria Diehl e foi o 30 de novembro.

TRABALLOS MUSEOGRÁFICOS

· Reprodución gráfica das pezas prestadas as exposicións que conmemoran o centenario do pasamento. O volume dos préstamos faría que a exposición se resentise, de aí que buscáramos unha correcta impresión das pinturas co seu marco. En canto ás de vulto redondo, tentamos xogar coa idea de conservar as tres dimensións concibindo unha reprodución en placas dos catro lados da peza.

· Levantamento de depósito de 5 pezas pictóricas, no Pazo de Capitanía Xeral da Coruña desde o ano 2003.

· Remate do texto das follas de sala necesarios para a realización dos cadernos explicativos do museo que, aloxadas baixo código QR, facilitarán a visita ás salas. A proposta pertence á programación Sinalarium, promovida pola Deputación da Coruña.

· Dous profesores do IES Rosalía Mera levan a cabo un recoñecemento específico dos mobles da Casa-Museo así como os debuxos das pezas, que lles servirán para ilustrar a moblaxe histórica na súa materia docente.

· Xestión para depósito/reprodución do *Contenedor de feminismos*. O Museo Reina Sofía informou da reprodución da peza --tras unha xenerosa axuda das súas autoras Anxela Caramés, Carme Nogueira e Uqui Permui-, que por suposto foi valorada positivamente.

ALUMNADO EN PRÁCTICAS

Atención e orientación nas prácticas de alumnas universitarias, titorizadas por Marilar Aleixandre.

· Adriana Porteiro

A Real Academia Galega aceptou con interese o desenvolvemento do proxecto formativo de Adriana Porteiro, alumna do Mestrado en Museos, Arquivos e Bibliotecas da UDC, que realizou con aproveitamento e calidade as prácticas na Casa-Museo Emilia Pardo Bazán durante o mes de maio.

· Hayley O'Kell

Esta estudante de Postgrado de the White Rose College of the Arts and Humanities (WRoCAH) en Manchester, propuxo un proxecto que consistiu en:

- Planificar unha visita para grupos de estudantes de Secundaria e Bacharelato facendo unha comparación biográfica e literaria entre Emilia Pardo Bazán e Virginia Woolf. Visitaron a Casa-Museo catro grupos de 4º de ESO e un de 1º de Bacharelato; dos IES Santo Domingo e de Salesianos da Coruña cun resultado estimulante.
- Executar 5 obradoiros interactivos na Casa-Museo, con 5 grupos diferentes de estudantes dos ciclos anteriormente descritos sobre o tema presentado, empregando o español pero tamén en inglés se a ocasión o permitise.
- Establecer conexión cos museos no Reino Unido con traxectorias similares ás da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán. Este é un proxecto longo tempo esperado porque unha das estratexias museolóxicas foi establecer conexións globais, tentando que os museos literarios foran conscientes do legado de Emilia Pardo Bazán. Froito destas conexións, levouse a cabo unha xuntanza online con seis colectivos de España, o Reino Unido e Nova Iork o 8M de 2022.

REDES SOCIAIS E INTERNET

- Colaborando no desenrolo da nova páxina web da Casa-Museo, aportamos a información solicitada desde o departamento de comunicación.
  https://casamuseoemiliapardobazan.gal/gl/a-casa-museo

- Foi obxecto dun traballo específico para a nova páxina web, a incorporación dunha breve presentación (crítica e sinopse) na selección de 70 títulos escollidos da extensa obra de Emilia Pardo Bazán.
  https://casamuseoemiliapardobazan.gal/gl/emilia-pardo-bazan/obra

- Tamén o foi a selección de 12 pezas da colección da Casa-Museo para elaborar un texto informativo sobre cada unha delas coa finalidade de por en valor e actualidade algunha das pezas máis destacadas.
  https://casamuseoemiliapardobazan.gal/gl/a-casa-museo/museo

- Así mesmo apórtanse entradas para as redes sociais que atinguen á Casa-Museo Emilia Pardo Bazán (Twitter, Instagram, Facebook, etc.) facéndonos eco de monografías sobre a escritora das que temos noticia, ou de novas relativas á súa biografía.

VISITAS Á CASA-MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN

A Casa-Museo Emilia Pardo Bazán recibiu un total de 4515 visitantes ao longo do ano 2021.

A partir do primeiro trimestre faise evidente que o volume de visitantes aumenta en proporción directa á retirada paulatina das restricións derivadas do protocolo Covid. As melloras na ocupación do espazo comezáronse a facerse evidentes en marzo aínda cando se cumprisen as normas sobre a hixiene respiratoria co uso de máscaras.

Tamén en marzo comezaron a aceptarse visitas de pequenos grupos escolares (15 persoas máximo) e a partir de setembro volveron a se permitir visitas de unidade de aula. Ese mes tamén se convocaron as visitas guiadas de libre acceso, que se volveron a realizar as tardes dos mércores.

Visitantes xaneiro, febreiro e marzo
Visitantes particulares. 163
Visitantes a través das visitas didácticas/guiadas: 85
Visitantes a través de convocatorias presenciais: 53
Total: 301

Visitantes abril, maio e xuño.
Visitantes particulares. 265
Visitantes a través das visitas didácticas/guiadas: 401
Visitantes a través de convocatorias presenciais: 73
Total: 739

Visitantes xullo, agosto e setembro.
Visitantes particulares. 2014
Visitantes a través das visitas didácticas/guiadas: 244
Visitantes a través de convocatorias presenciais: 41
Total: 2299

Visitantes outubro, novembro e decembro.
Visitantes particulares. 444
Visitantes a través das visitas didácticas/guiadas: 646
Visitantes a través de convocatorias presenciais: 86
Total: 1176
TOTAL VISITAS Á CASA-MUSEO EPB EN 2021: 4515 persoas.

NORMAS PARA AUTORES E AUTORAS

Normas de edición

Os traballos presentados axustaranse ás seguintes normas:

1. O texto será enviado en formato electrónico a: latribunaepb@academia.gal preferiblemente en Microsoft Word para PC ou Mac.

2. Deberán remitirse simultaneamente dous arquivos:

2.1. Documento de presentación e identificación do traballo

2.2. Traballo

2.1.1. No documento "Presentación e identificación do traballo", solicitarase a avaliación do artigo e indicarase a que sección da revista se dirixe. A Redacción examinará a súa adecuación para a sección e poderá consideralo para outra se fose necesario. Ademais, neste documento constará especificamente a declaración responsable do autor ou autora da orixinalidade do traballo e de que non foi publicado con anterioridade, nin está 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 traballo.

2.1.2. O documento "Presentación e identificación do traballo" redactarase de acordo coa seguinte estrutura:

- Título do traballo: máximo 80 caracteres.
- Subtítulo: opcional. Máximo 60 caracteres.
- Autoría: nome e apelidos por orde de firma.
- Filiación profesional e institucional do autor ou autores: institución na que desempeña a súa tarefa profesional.
- Perfil académico e profesional do autor ou autores: máximo 5 liñas.
- Enderezo de contacto: no caso de traballos compartidos, especificarase a que persoa debe dirixirse a Redacción durante o proceso de recepción, avaliación e comunicación de decisións. En todos os traballos, tanto compartidos, como de autoría única, deberá facilitarse esta 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. Téñase en conta que os estudos terán de 4000 a 9000 palabras (máximo, excluíndo anexos) e as notas menos de 4000.
- Antecedentes de publicación / difusión do traballo (se procede, por exemplo nun congreso).

2.2.1. O documento "traballo" conterá o orixinal sen ningunha identificación persoal co fin de garantir o proceso de avaliación anónima. Os traballos presentaranse en Times New Roman 12 puntos, con interlineal 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 40 palabras) irán en parágrafo á parte, sangrado, e en corpo menor (10 puntos). A continuación, indicarase entre paréntese a autoría, ano de publicación da obra e os números de páxina (p. e.: González Herrán 2003: 19-46), seguindo o modelo que se indica abaixo.

3.1. As notas a pé de páxina (que non serán bibliográficas) deberán indicarse cun superíndice.

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 (cursiva), 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 (cursiva); –no caso dos libros 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].

Prazo de envío

O prazo de envío para a recepción de traballos finalizará o 30 de abril de cada ano. Os traballos recibidos con posterioridade serán considerados para o seguinte ano.

Listaxe de comprobación dos envíos

Como parte do proceso de envío, solicítase que se indique que o envío cumpre con todos os elementos a seguir, e que se acepte que os envíos que non cumpran con estas indicacións poden ser devoltos.

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

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

Os traballos serán remitidospor correo electrónico á Secretaría de Redacción da revista:

Redacción de *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*

latribunaepb@academia.gal

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

Para a súa admisión, os traballos deberán axustarse ás normas de edición da revista. No caso de que os orixinais non respecten as devanditas normas serán devoltos para que se efectúen as modificacións pertinentes.

Os traballos admitidos, tras esta primeira revisión 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 avaliador e poderá ser revisado novamente por dous especialistas anónimos.

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

A avaliación do orixinal será comunicada a través da Secretaría de Redacción. De ser positiva, comunicarase o número en que será editado indicándose, se procede, as suxestións ou modificacións pertinentes.

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

Nota de copyright

Licenza de uso: os artigos a texto completo incluídos no noso portal son de acceso libre e propiedade dos seus autores e/ou editores. Calquera acto de reprodución, distribución, comunicación pública e/ou transformación total ou parcial require o consentimento expreso e escrito daqueles. Toda ligazón ao texto completo dos artigos do noso portal debe efectuarse ao noso URL.

Declaración de privacidade

Os nomes e enderezos de correo electrónicos inseridos nesta revista usaranse exclusivamente para os fins declarados por esta revistae non estarán dispoñibles para ningún outro propósito ou outra persoa.

Redacción da revista *La Tribuna: cadernos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*
Tabernas, 11
15001, A Coruña
Teléfono: 981 20 73 08
Correo electrónico: latribunaepb@academia.gal

NORMAS PARA AUTORES Y AUTORAS

Normas de edición

Los trabajos presentados se ajustarán a las siguientes normas:

1. El texto será enviado en formato electrónico a: latribunaepb@academia.gal preferiblemente en Microsoft Word para PC o Mac.

2. Deberán remitirse simultáneamente dos archivos:

2.1 Documento de presentación e identificación del trabajo

2.2. Trabajo

2.1.1. En el documento "Presentación e identificación del trabajo", se solicitará la evaluación del artículo y se indicará a qué sección de la revista se dirige. La Redacción examinará su adecuación para la sección y podrá considerarlo para otra si fuese necesario. Además, en este documento constará específicamente la declaración responsable del autor o autora de la originalidad del trabajo y de que no ha sido publicado con anterioridad, ni está 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 del trabajo.

2.1.2. El documento "Presentación e identificación del trabajo" se redactará de acuerdo con la siguiente estructura:

- Título del trabajo: máximo 80 caracteres.
- Subtítulo: opcional. Máximo 60 caracteres.
- Autoría: nombre y apellidos por orden de firma.
- Filiación profesional e institucional del autor o autores: institución en la que desempeña su tarea profesional.
- Perfil académico y profesional del autor o autores: máximo 5 líneas.
- Dirección de contacto: en el caso de trabajos compartidos, se especificará a qué persona debe dirigirse la Redacción durante el proceso de recepción, evaluación y comunicación de decisiones. En todos los trabajos, tanto compartidos como de autoría única, deberá facilitarse esta 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. Téngase en cuenta que los estudios tendrán de 4000 a 9000 palabras (máximo, excluyendo anexos) y las notas menos de 4000.
- Antecedentes de publicación / difusión del trabajo (si procede, por ejemplo en un congreso).

2.2.1. El documento "trabajo" contendrá el original sin ninguna identificación personal con el fin de garantizar el proceso de evaluación anónima. Los trabajos se presentarán en Times New Roman 12 puntos, con interlineal 1.5 y de acuerdo con la siguiente estructura:

- Título (cuerpo 16, mayúsculas).
- Resúmenes en la lengua en la que está escrito el trabajo y en inglés (máximo 250 palabras cada uno).
- Palabras clave (máximo 5) en la lengua en la que está escrito el trabajo y en inglés.
- Trabajo
- Bibliografía.

3. Las citas largas (de más de 40 palabras) irán en parágrafo aparte, sangrado, y en cuerpo menor (10 puntos). A continuación, se indicará entre paréntesis la autoría, año de publicación de la obra y los números de página (p. e.: González Herrán 2003: 19-46), siguiendo el modelo que se indica abajo.

3.1. Las notas a pie de página (que no serán bibliográficas) deberán indicarse con un superíndice.

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 (cursiva), 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 (cursiva); –en el caso de los libros 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]. [Fecha de consulta del artículo].

Plazo de envío

El plazo de envío para la recepción de trabajos finalizará el 30 de abril de cada año. Los trabajos recibidos con posterioridad serán considerados para el siguiente año.

Lista de comprobación de los envíos

Como parte del proceso de envío, se solicita que se indique que el envío cumple con todos los elementos a seguir, y que se acepte que los envíos que no cumplan con estas indicaciones pueden ser devueltos.

Las lenguas de publicación serán el gallego, el español, el francés, el inglés, el italiano, el portugués, o cualquier otra lengua de comunicación científica habitual.

Los trabajos propuestos deberán ser originales e inéditos. No podrán haber sido publicados en otras revistas o libros, ni estar en proceso de revisión.

Los trabajos serán remitidos por correo electrónico a la Secretaría de Redacción de la revista:

Redacción de La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán latribunaepb@academia.gal

La Redacción de La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán acusará recibo de los trabajos remitidos.

Para su admisión, los trabajos deberán ajustarse a las normas de edición de la revista. En el caso de que los originales no respeten las dichas normas serán devueltos para que se efectúen las modificaciones pertinentes.

Los trabajos admitidos, tras esta primera revisión de la Secretaría de Redacción, se remitirán a dos especialistas para su evaluación externa, con carácter anónimo. En el caso de informes substancialmente dispares entre sí, el trabajo se remitirá, como mínimo, a otro evaluador y podrá ser revisado nuevamente por dos especialistas anónimos.

El plazo de evaluación de los trabajos, una vez admitidos por la Secretaría de Redacción para su revisión, será de 3 meses. Los autores o autoras recibirán la notificación de su evaluación, respetando siempre el anonimato de los revisores.

La evaluación del original será comunicada a través de la Secretaría de Redacción. De ser positiva, se comunicará el número en que será editado indicándose, si procede, las sugerencias o modificaciones pertinentes.

El autor o autora 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.

Nota de copyright

Licencia de uso: los artículos a texto completo incluidos en nuestro portal son de acceso libre y propiedad de sus autores y/o editores. Cualquier acto de reproducción, distribución, comunicación pública y/o transformación total o parcial requiere el consentimiento expreso y escrito de aquellos. Todo enlace al texto completo de los artículos de nuestro portal debe efectuarse a nuestro URL.

Declaración de privacidad

Los nombres y direcciones de correo electrónicos inseridos en esta revista se usarán exclusivamente para los fines declarados por esta revista y no estarán disponibles para ningún otro propósito u otra persona.

Redacción de la revista La Tribuna: cadernos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán
Tabernas, 11
15001, A Coruña
Teléfono: 981 20 73 08
Correo electrónico: latribunaepb@academia.gal

Ayuntamiento de A Coruña
Concello da Coruña

REAL
ACADEMIA
GALEGA