La Tribuna

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

ANO 2010/2011 **NÚM. 8**

Casa-Museo EMILIA PARDO BAZÁN

DIRECTOR Xosé Ramón Barreiro Fernández *(Universidade de Santiago de Compostela / Real Academia Galega)*
SUBDIRECTORA Patricia Carballal Miñán *(Universidade da Coruña)*
SECRETARIA Araceli Herrero Figueroa *(Universidade de Santiago de Compostela)*
SECRETARIA ADXUNTA María Bobadilla Pérez *(Universidade da Coruña)*

COMITÉ DE REDACCIÓN
Xosé Luis Axeitos *(Real Academia Galega)*
Ricardo Axeitos Valiño *(Real Academia Galega)*
Javier Baamonde *(Doutor en Historia)*
Pilar Couto Cantero *(Universidade da Coruña)*
Santiago Díaz Lage *(Universidade de Vigo)*
Mercedes Fernández-Couto Tella *(Real Academia Galega)*
Juan Gil de Araújo *(Marqués de Figueroa)*
Javier Ozores Marchesi *(Productor de cine)*
Cristina Patiño Eirín *(Universidade de Santiago de Compostela)*
María del Carmen Colmeiro Rojo *(Condesa de Pardo Bazán)*

COMITÉ CIENTÍFICO

PRESIDENTE José María Paz Gago *(Universidade da Coruña)*
Mª de los Ángeles Ayala Aracil *(Universidad de Alicante)*
Yolanda Arencibia *(Universidad de Las Palmas de Gran Canaria)*
Maryellen Bieder *(Indiana University, Bloomingtoon)*
Carmen Bobes Naves *(Universidad de Oviedo)*
Laureano Bonet *(Universitat de Barcelona)*
Jean François Botrel *(Université de Rennes)*
Anthony H. Clarke *(University of Birmingham)*
Nelly Clémessy *(Université de Nice)*
Lou Deustch *(State University of New York at Stony Brook)*
Xosé María Dobarro Paz *(Universidade da Coruña)*
Carlos Feal Deibe *(State University of New York at Buffalo)*
Ángeles Ezama Gil *(Universidad de Zaragoza)*
Ana María Freire *(UNED. Madrid)*
Salvador García Castañeda *(Ohio State University)*
José Manuel González Herrán *(Universidade de Santiago)*
Germán Gullón *(Universidad de Amsterdam)*
David Henn *(University College of London)*
Yvan Lissorgues *(Université de Toulouse)*
Danilo Manera *(Universidad de Milán)*
José María Martínez Cachero *(Universidad de Oviedo)*
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 de Santiago)*
Luz Pozo Garza *(Real Academia Galega)*
Ángeles Quesada Novás *(Sociedad Menéndez Pelayo)*
Olivia Rodríguez González *(Universidade da Coruña)*
Alfredo Rodríguez López-Vázquez *(Universidade da Coruña)*
Gonzalo Sobejano *(Columbia University)*
Adolfo Sotelo *(Universitat de Barcelona)*
Marisa Sotelo *(Universitat de Barcelona)*
Fernando Varela *(Universidad de Viena)*

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

Periocidade: Anual

Deseño e maquetación: Opción Gráfica, s.l.

Fotografía: Arquivo e Biblioteca da Real Academia Galega; Arquivo Barreiro Fernández-López Morán; Juan Gil de Araújo, Marqués de Figueroa; Biblioteca Nacional de España.

En portada: Emilia Pardo Bazán. Autor descoñecido.

ISSN: 2255 - 0771

Título clave: La Tribuna (A Coruña. Internet)

Depósito Legal: C-2381-2009
© Real Academia Galega / Casa-Museo Emilia Pardo Bazán.
Rúa Tabernas, 11 - 15001 A Coruña.

La Tribuna

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

ANO 2010/2011 **NÚM . 8**

Casa-Museo EMILIA PARDO BAZÁN

ÍNDICE XERAL

ESTUDOS

MONOGRÁFICO: Muller e violencia

"Grupo de investigación *La Tribuna*"
"La trágica muerte de Joaquina Mosquera Ribera, abuela de Doña Emilia. Un secreto familiar desvelado" 15

Araceli Herrero Figueroa
"Emilia Pardo Bazán. «Feminista»: desigualdad intergenérica y maltrato doméstico" 57

Pilar Couto Cantero
"Análisis y aplicación didáctica del relato de E. Pardo Bazán: «Sin pasión» (1909)" 71

Patricia Carballal Miñán
"«Rabeno» de Emilia Pardo Bazán: mito y reflexión didáctica sobre la violencia sexual" 97

Xosé R. Veiga
"Xuntos e case revoltos: os condes de Pallares e Pardo-Bazán na Galiza do «progreso indefinido»" 107

Íñigo Sánchez Llama
"La interpretación de la modernidad al hispánico modo en la obra ensayística de Pardo Bazán: análisis de una formación discursiva" 139

NOTAS

Danilo Manera
"*La gota de sangre*: una poética detectivesca pardobazaniana" 169

Dolores Thion Soriano-Molla
"A Emilia Pardo Bazán, de Leopoldo García Ramón. Sociabilidad literaria y cooperación en *La España Moderna*" 187

Ánges Ezama Gil
"*Misterio* de Emilia Pardo Bazán, novela por entregas" 205

DOCUMENTACIÓN

Yago Rodríguez Yáñez
"La preocupación lingüística de Emilia Pardo Bazán: El hallazgo de un texto en gallego" 213

Javier López Quintáns
"«La Pastora» y «Gotas de agua», dos trabajos de Emilia Pardo Bazán en *La Dinastía*" 227

José Manuel González Herrán
"Otro texto recuperado de Emilia Pardo Bazán: «La primera peseta» (1902)" 239

Emilia Pérez Romero
"Otro texto de Emilia Pardo Bazán, olvidado en la prensa, sobre minucias crematísticas" 243

Fernanda Leirós Fernández
"Unha dedicatoria de Ramón Pérez Costales a Emilia Pardo Bazán" 247

RECENSIÓNS

Cristina Patiño Eirín
Emilia Pardo Bazán (2010): *Obra crítica (1888-1908)*, Edición de Íñigo Sánchez Llama, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas. 255

Xosé Ramón Barreiro Fernández
Emilia Pardo Bazán (2010): *Teatro Completo*, Estudio preliminar, edición y notas de Montserrat Ribao Pereira, Madrid, Akal. 261

Cristina Patiño Eirín
Carlos Dorado (verano 2008): "¡Es mucho hombre esta mujer! El ilustrado Madrid de doña Emilia Pardo Bazán", *Ilustración de Madrid*, núm. 8, pp. 19-24."
_____ (Invierno 2008-2009): "El Madrid de doña Emilia Pardo Bazán. Paisajes y figuras de la Villa, en su obra literaria. II., *Ilustración de Madrid*, núm. 10, pp. 201-208.
_____(Primavera 2009): "El Madrid de doña Emilia Pardo Bazán. Y III. En busca de los pasos perdidos: domicilios, visitas e itinerarios", *Ilustración de Madrid*, núm. 11, pp. 67-73 263

J. M. G. H.
Emilia Pardo Bazán journaliste: entre littérature et presse (1876-1921), tesis doctoral de Emilia Pérez Romero, presentada en la Université de Tours (Francia) el 29 de octubre de 2010. 271

Ricardo Axeitos Valiño
Emilia Pardo Bazán e a poesía romántica (2010): estudo, selección e edición de Yago Rodríguez Yáñez (Lugo), Asociación Cultural Xermolos. 275

NOTICIAS SOBRE EMILIA PARDO BAZÁN

Xulia Santiso Rolán e Manuel González Prieto
"Estudo dos visitantes á Casa-Museo Emilia Pardo Bazán durante o período correspondente ao ano 2010" 279

Zaza Ceballos, Javier Ozores e Xulia Santiso
"Tertulia/entrevista sobre la película «Emilia Pardo Bazán. La Condesa Rebelde»" 285

Susana Dans
"Ser Emilia" 307

José María Paz Gago
"«La Condesa Rebelde». Emilia Pardo Bazán en la pantalla" 309

M. Teresa de León-Sotelo y Amat
"La Condesa de Pardo Bazán en el Museo Pedagógico Nacional" 313

NORMAS PARA A PRESENTACIÓN DE ARTIGOS E COLABORACIÓNS 319

PRESENTACIÓN

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

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

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

A estrutura da revista distribuirase de acordo cos seguintes apartados:

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

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

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

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

V. **NOTICIAS SOBRE EMILIA PARDO BAZÁN.**

I.
ESTUDOS

La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán
Núm. 8, pp. 15-56.
© 2010-2011. Casa-Museo Emilia Pardo Bazán

La trágica muerte de Joaquina Mosquera Ribera, abuela de Doña Emilia. Un secreto familiar desvelado

"Grupo de Investigación *La Tribuna*"[1]
latribunaepb@realacademiagalega.org

(recibido novembro/2011, revisado decembro/2011)

RESUMEN: A partir de una noticia publicada en la prensa y de varias fuentes documentales hemos intentado reconstruir un suceso casi desconocido: el asesinato de Joaquina Mosquera Ribera, abuela paterna de Emilia Pardo Bazán, a manos de su segundo marido, Juan Rey Perfume.

PALABRAS CLAVE: asesinato, Joaquina Mosquera Ribera, abuela paterna, Emilia Pardo Bazán.

ABSTRACT: From an article published in the printing press and some documentary sources, we try to reconstruct an event almost unknown: the murder of Joaquina Mosquera Ribera, paternal grandmother of Emilia Pardo Bazán, by her second husband, Juan Rey Perfume.

KEY WORDS: murder, Joaquina Mosquera Ribera, paternal grandmother, Emilia Pardo Bazán.

INTRODUCCIÓN

La fortuna que tantas veces es esquiva al investigador, lo premia en otras ocasiones, y esto fue lo que sucedió en este caso.

Una noticia localizada por Ricardo Axeitos en la prensa madrileña, informaba del asesinato de doña Joaquina Mosquera Ribera, en la ciudad de Betanzos, en el año de 1848, a manos de su marido[2]. La coincidencia de los apellidos con los de la abuela paterna de doña Emilia nos alertó. En una de las reuniones de trabajo del "Grupo de investigación *La Tribuna*", al ser informados de este suceso, el profesor X. R. Barreiro recordó que en su archivo custodiaba un curioso documento, adquirido en una librería de viejo en Santiago hacía muchos años, sobre el asesinato en Betanzos de una mujer por su marido y en el que explicaba lo sucedido. Hechas las comprobaciones, resultó que todo coincidía y que el documento del profesor Barreiro Fernández era una carta escrita por el marido de doña Joaquina Mosquera, antes de asesinar a su esposa y de suicidarse.

---

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

[2] Tanto en *El Heraldo* (14-V-1848) como en *La España* (17-V-1848) apareció la misma nota dando cuenta del suceso, remitida por un suscriptor anónimo de A Coruña. El texto de esta noticia puede consultarse en el ANEXO 14.

A partir de ahí, el equipo realizó un trabajo prácticamente exhaustivo, recopilando toda la información posible en los distintos archivos de A Coruña, Betanzos y otros lugares, pues en el archivo de la familia no se conservaba noticia alguna al respecto. Parece que una eficaz *damnatio memoriae* eliminó todo rastro documental del archivo familiar[3]. Gracias a los datos recopilados, el "Grupo de investigación *La Tribuna"* puede lanzar algunas hipótesis con la pretensión de esclarecer este turbio suceso, si bien, dejando el tema abierto para que a la vista y con el cotejo de tan distintas informaciones, los investigadores de la vida y obra de Pardo Bazán puedan formar su propio juicio sobre la cuestión[4].

Aparentemente, este drama familiar nada añade cualitativamente a la biografía de doña Emilia, nacida varios años después, pero serán los estudiosos de su obra quienes podrán enjuiciar, con mayor precisión, determinadas actitudes de la escritora coruñesa sobre la violencia de género, la violencia en general, las tensiones dentro del matrimonio, los rencores y odios intrafamiliares por razón de las herencias, etc.

I. "DRAMATIS PERSONAE". LOS PROTAGONISTAS PRINCIPALES

1.1. Doña Joaquina Mosquera Ribera, abuela de Emilia Pardo Bazán

Bautizada el 24 de abril de 1805 en la iglesia colegiata de Santa María do Campo (A Coruña), era hija de don Gonzalo Mosquera Arias Conde y de Doña Joaquina Ribera Pardo, hidalgos por todos los costados.

Su padre, don Gonzalo Mosquera, nacido en Pontevedra en 1775, señor jurisdiccional de Bentrances (Barbadás, Ourense)[5], exguarda marina, caballero desde 1806 de la Real Maestranza de Valencia, regidor del ayuntamiento de A Coruña, Presidente de la Junta de Censura en 1813 y coronel de las Milicias Honradas de la ciudad de A Coruña[6], fue un poderoso hacendado de marcadas ideas liberales.

En cuanto a su madre, doña Joaquina Ribera Pardo, había nacido en el pazo de Cañás en 1778 y era, como hija mayor y a falta de descendiente varón, la legítima heredera de los bienes vinculares que su familia poseía alrededor de las casas de Cañás, Baldomir y otras.

---

[3] De hecho hasta el momento ningún biógrafo de la autora recoge este hecho. Tan solo hemos encontrado una mención en un documentado artículo de Carlos de Odriozola (2005-2006: 123-228), en el que se estudia la genealogía de los Bermúdez de Castro. Por otra parte ni en la Casa-Museo Emilia Pardo Bazán ni en el archivo de la familia se conservan grabados o pinturas con el retrato de doña Joaquina.

[4] Al final de nuestro artículo añadimos en ANEXOS la reproducción de los documentos más importantes que nos han permitido recuperar la memoria de esta delicada historia familiar.

[5] Los genealogistas se refieren a Bentrances como población situada en Santa María de Sobrado. En realidad Bentrances es una parroquia próxima a Sobrado, pero no a Sobrado dos Monxes sino La Barbadás, en Ourense.

[6] Con refinada ironía el periódico absolutista *La Estafeta de Santiago* (7-VIII-1813, pp. 254-255) se refería al nombramiento de coronel por la Junta del Reino, afirmando: "[la Junta] lo hizo de un salto uno de los coroneles de la reserva y dispensándole la rutinera escala de grados subalternos y servicios.... el Reino acreditó su soberana penetración al ver desplegar al Sr. Mosquera esos talentos, prendas y saber la organización de su nuevo regimiento, mientras no llegaron los franceses...", aunque el comentario sobre su comportamiento durante la invasión "lo reservamos para lugar más oportuno", por no decir, que D. Gonzalo y su regimiento desaparecieron del horizonte.

Don Gonzalo y doña Joaquina formaron parte de la élite de la ciudad de A Coruña, donde residieron en una casa sita en la Ciudad Vieja y que debió ser muy espaciosa, pues en ella se celebraban una tertulia (dirigida por doña Joaquina Rivera que demostró hasta su muerte su preocupación literaria[7]), y las Juntas de Censura que él presidía[8]. En 1816 la familia se trasladó a vivir a la calle Tabernas (el epicentro de la aristocracia coruñesa), en el número 22, en la que había sido casa de doña Ana Ramona Saavedra, Marquesa de Viance[9].

Disfrutó doña Joaquina Ribera del privilegio de servir de introductora de los intelectuales y altos oficiales que llegaron a la ciudad con motivo de la Guerra de Independencia ante la alta sociedad coruñesa. Uno de los favorecidos fue Lord Henry Crabb Robinson, corresponsal del periódico inglés *The Times*, quien hizo un pormenorizado retrato de la ciudad y en el que "Madame Mosquera" tenía un lugar relevante[10].

Pocas damas coruñesas aparecen destacadas por Henry Crabb Robinson en sus crónicas y memorias: la duquesa de Veragua, a la que su marido el duque tenía recluida en una finca, por estar celoso de las atenciones que la oficialidad inglesa le prestaba; Madame Lavaggi, esposa de D. Nicolás Lavaggi, tesorero general del ejército; la Marquesa de Viance; la señora de Sangro[11] y Madame Mosquera.

También, cuando Mister y Lady Holland visitaron la ciudad de A Coruña solo aceptaron la invitación hecha por tres de las citadas damas: la Marquesa de Viance, la señora de Sangro y Madame Mosquera, lo que todavía reforzó más, si cabe, su prestigio[12].

En 1814 el canónigo don Diego González Baqueriza y el dominico fray Nicolás de Castro, elaboraron un detallado informe sobre la conducta política de los coruñeses más significados, que enviaron al Rey Fernando VII. De don Gonzalo Mosquera dijeron, entre otras cosas, que era "tan demócrata que su casa es reunión de los más

---

[7] El 3 de septiembre de 1842 Neira de Mosquera, Director de *El Recreo Compostelano*, publicó la composición poética "A la inconstancia", remitida por doña Joaquina Ribera de Mosquera, "corresponsal de la Academia Literaria de esta ciudad", de escasa inspiración pero reveladora de su pasión literaria.

[8] El 21 de septiembre de 1813 solicita del ayuntamiento de A Coruña, como Presidente de la Junta de Censura, que se le proporcione "un edificio proporcionado y conveniente" para evitar celebrar en su casa las reuniones, cfr. Archivo Histórico Municipal de A Coruña (1813).

[9] La familia en ese momento estaba formada por el matrimonio, las tres hijas, un criado, dos asistentes, dos doncellas y un habilitado administrador (Archivo Histórico Municipal de A Coruña 1816).

[10] Escribe el periodista inglés que la "primera casa a la que entré (en A Coruña) fue la del Barón Mosquera. Su esposa era una pequeña y regordeta dama de la que tengo curiosas anécdotas que relatar. Era la criatura más bondadosa que existía, aunque prominentemente boba. Su tertulia fue la primera que visité y ella fue la primera que me instruyó en español. Nos hicimos buenos amigos". (Durán de Porras 2008: 156).

[11] Debe referirse a doña Jacoba Montenegro Páramo, esposa de don Francisco Bermúdez de Sangro, capitán de navío, embajador del Reino de Galicia en Londres en 1808 bajo la misión de buscar apoyo militar y económico, y diputado entre 1810-1813 por la provincia de Betanzos.

[12] No dejó muy buena impresión en A Coruña Lady Holland por sus remilgos y desdenes, de los que se hace eco Durán de Porras en su obra ya citada (2008: 165-170). Tampoco la noble dama inglesa quedó muy satisfecha de su paso por la ciudad.

republicanos"[13], lo que explica que fuera detenido en San Antón, inhabilitado por seis años para ejercer cargos públicos y se le impusiera una multa de 600 ducados[14].

Fue en este ambiente en el que creció y se educó nuestra protagonista, doña Joaquina Mosquera Ribera, junto a sus dos hermanas.

Efectivamente, el matrimonio tuvo tres hijas. La primera de ellas fue Luisa Mosquera Ribera, que casó con don Nicolás de Múzquiz, futuro Conde de Torre Múzquiz y sobrino del arzobispo de Santiago don Rafael de Múzquiz[15]. Doña Luisa, al ser la mayor, fue la heredera del señorío de Bentrances.

La segunda hija fue nuestra protagonista, doña Joaquina, que, como veremos se casó con don Miguel Pardo Bazán.

La tercera hija fue doña María del Carmen Mosquera Ribera, que se casó, con catorce años, con don José María Bermúdez de Castro, de diecisiete, quien fue alcalde de A Coruña, Gobernador Civil y diputado en Cortes en dos ocasiones. Este será, además, uno de los protagonistas secundarios de la historia que narramos.

Doña Joaquina Mosquera Ribera contrajo matrimonio en la parroquia de Santiago (A Coruña) el 13 de diciembre de 1821 con don Miguel Pardo Bazán, quien ya había cumplido treinta y siete años.

Procedía don Miguel de dos familias hidalgas: la de los Pardo, que tenían su casa principal en Meirás (Sada, A Coruña) y la de los Bazán, de Cambados. Sus padres, don Juan José Pardo de Lama y doña Luisa Bazán, habían tenido problemas para contraer matrimonio. El padre de don Juan José, don Pedro Pardo, una vez que la pareja había celebrado los esponsales, se opuso al casamiento por entender que los Bazán eran de inferior extracción social. Un Real Auto de 1787 reconoció que los Bazán eran "ilustres, nobles, y dignos", obligando a don Pedro Pardo a que consintiera el matrimonio e imponiéndole una multa de 2000 escudos.

Esto es lo que explica que don Miguel Pardo Bazán naciera en el pazo de Santa Maríña Dozo (en Cambados) el 5 de agosto de 1784 y que el matrimonio de sus padres no se celebrase hasta el 11 de enero de 1788.

---

[13] Este raro documento, titulado "Lista de los enemigos más furiosos de la Religión y del Rey que hay en la Coruña", fue publicado por el profesor X. R. Barreiro Fernández (1982: 164-174). La referencia a Gonzalo de Mosquera aparece en la página 166.

[14] Escritura del 30 de octubre de 1814, en la que Gonzalo Mosquera obtiene una fianza para poder salir de la cárcel (Archivo del Reino de Galicia 1814-X-30 y Archivo Histórico Municipal de A Coruña 1815).

[15] El Condado de Torre Múzquiz fue creado por Carlos IV en 1795 a favor de Luís Antonio de Múzquiz, hermano del arzobispo de Santiago D. Rafael de Múzquiz. Hijo suyo y de su esposa doña María de Chaves fue D. Nicolás de Múzquiz, casado con Doña Luisa Mosquera Ribera. El arzobispo tenía una gran predilección por este sobrino, que participaba de su ideología absolutista, y lo trajo a Galicia, conviviendo con él, que es lo que explica que este último hubiera conocido a Doña Luisa. En el Trienio Constitucional, D. Nicolás sufrió la persecución de los liberales, estuvo detenido algún tiempo y fue procesado. No debe confundirse el condado de Torre Múzquiz con el marquesado de Múzquiz, del que en este momento era titular D. Ignacio de Múzquiz y Clemente, afrancesado, que prestó importantes servicios al rey José I y murió en Madrid en marzo de 1813.

Don Miguel estudió Leyes y Cánones en la Universidad de Santiago y en el año 1806, acreditada su limpieza de sangre y su origen hidalgo, ingresó en el selecto Colegio de Fonseca de Santiago.

La Guerra de Independencia interrumpió sus estudios y le animó a enrolarse en el Batallón Literario, iniciando una carrera militar de corto recorrido: en 1809, era teniente; en 1817 capitán y el 14 de febrero de 1818 se retiró del ejército con el grado de teniente coronel y el derecho al uso del uniforme, gozando por ello del fuero militar.

Dedicado a la administración de sus bienes, en el Trienio se puso de manifiesto su compromiso con el liberalismo, en la línea de su suegro don Gonzalo Mosquera. Por ello formó parte de la Sociedad Patriótica de A Coruña, la primera constituida en España en 1820. Fue miembro destacado de la Diputación de Galicia (cuando había una Diputación única para todo el territorio gallego) y al dividirse esta en cuatro provincias, fue nombrado jefe político o gobernador de la provincia de Lugo, cargo que ostentó entre el 11 de septiembre de 1822 y el 13 de abril de 1823.

A pesar de su activismo político, siempre a favor del liberalismo, no nos consta que hubiera tenido que exiliarse a partir de la restauración del absolutismo. Lo que sí sabemos es que se mantuvo en un discreto segundo plano, dedicándose de nuevo a la administración de sus bienes.

Caído el absolutismo y recuperadas las elecciones, don Miguel fue elegido Procurador en Cortes o diputado en las elecciones de 1834, por la provincia de Pontevedra. El pazo de Miraflores y las extensas propiedades que la familia tenía en esta provincia explican que se hubiera presentado por Pontevedra y no por A Coruña, ciudad en la que había excesiva oferta de candidatos para conseguir ser diputado.

O don Miguel estaba realmente enfermo, lo que le impedía estar en las Cortes, o demostró una grave irresponsabilidad al dejar a la provincia sin su representación: en la legislatura de 1834 ni juró ni tomó posesión de su acta. Volvió a ser elegido en las elecciones de 1836 y en esta ocasión sí tomo posesión. Sin embargo, a los veinte días ya había obtenido licencia para retornar a Galicia. Es decir, fue un diputado virtual que no formó parte de ninguna comisión, ni habló una sola vez en las Cortes. De hecho, el periódico de Madrid, *El mensajero de las Cortes* (1-IX-1834) denunció la ausencia de don Miguel en las Cortes por enfermedad, resaltando, sin embargo, que en A Coruña aparecía "en público a todas horas del día, sin que se note en su robustez y en su muy buena salud, la más mínima alteración".

Debía estar, de todos modos, realmente enfermo, porque falleció el 7 de enero de 1839, dejando una viuda de 34 años y un hijo de 12, don José Pardo Bazán.

A su muerte, doña Joaquina permaneció en A Coruña, residiendo en la casa de la calle Tabernas 22 en la que habitaba su madre, viuda también. Don Miguel, en su testamento, la nombró curadora y tutora de su hijo menor y desde entonces fue ella la encargada de administrar los bienes y rentas dejados por su marido y que en el futuro formarían la herencia de don José.

1.2. José Pardo Bazán, el primer hijo de Joaquina Mosquera[16]

De los cinco hijos que tuvo el matrimonio formado por don Miguel Pardo Bazán y doña Joaquina Mosquera Ribera, solo uno sobreviviría a su padre, José, nacido en A Coruña el 20 de junio de 1827[17]. Recayó, pues, sobre él, el derecho a heredar todos los vínculos y mayorazgos que habían disfrutado sus padres.

Estudió derecho en Madrid y en la Universidad de Santiago, licenciándose por esta última en 1850. Ese mismo año, junto a Vázquez de Parga y otros miembros de aquella generación universitaria, fundó la *Revista de Galicia*, que llevaba el subtítulo de *Jornal de intereses materiales, morales e intelectuales*, y que pretendía ser una ventana abierta a la modernidad económica. Ya en las páginas de esta revista don José mostraba su preocupación por el problema de la propiedad rural en Galicia, tema al que dedicó diversos trabajos a lo largo de su vida.

En Galicia la mayor parte de la propiedad rural se regía todavía por el foro gallego, un contrato de origen medieval, por el cual la tierra se cedía al forero a cambio de una renta o canon anual a pagar al cedente, el cual conservaba el dominio directo. En el siglo XIX en Galicia se abrió un largo debate sobre la validez del llamado sistema foral, desde el punto de vista jurídico y económico, en el que sus detractores veían en su pervivencia anómala uno de los mayores obstáculos para el desarrollo económico del país. Como solución se defendía o bien la reversión de la plena propiedad al rentista, despojando al campesino de ella, o bien la redención de los foros a favor de los campesinos. Algunos abogaban, incluso, por su abolición directa.

En un primer momento, Pardo Bazán se inclinó por una solución social del problema foral, favorable al campesinado. Sin embargo, en 1864, al celebrarse en Santiago un Congreso Agrícola centrado fundamentalmente en el futuro del sistema foral, ya había cambiado de opinión, dado que aparece en él como partidario de la consolidación de la propiedad en manos de los rentistas, como poseedores del dominio directo. Posiblemente, en aquel momento, cuando ya llevaba personalmente las rendas heredadas de su familia, se dio cuenta de los perjuicios enormes que para la economía de la clase rentista gallega significaba una solución redencionista del foro.

En 1850 se casó en A Coruña con Amalia Rúa Figueroa. De este matrimonio nació, en la misma ciudad, su única hija, Emilia Pardo Bazán, el 15 de septiembre de 1851.

Después de ejercer brevemente como abogado[18], se involucró en política, militando en el Partido Progresista. Como tal, fue elegido alcalde de A Coruña en 1854 y, en ese mismo año, diputado por la provincia de A Coruña. Don José asumió

---

[16] La mayor parte de los datos biográficos están tomados de X. R. Barreiro Fernández (2003: 496-498).

[17] Los otros cuatro fueron Adelaida (nacida en 1823), Gonzalo (1824-1833), Demetrio (fallecido a los pocos días de nacer en 1829) y Laureano (fallecido en 1839). Archivo de la Real Academia Galega (1823, 1824, 1829, 1833 y 1843).

[18] Perteneció al Colegio de Abogados de A Coruña (*Revista Jurídica y Administrativa de Galicia* [enero-1852]: n. 3, p. 30).

su elección como diputado demostrando interés y atención por los problemas de Galicia. Así, durante la sesión del 28 de marzo de 1856, cuando se discutía la aprobación de un impuesto para cubrir el enorme déficit del país, llegó a decir:

> Si yo fuese representante de alguna de las provincias ricas con que cuenta España, si no lo fuera por una de las desdichadas provincias de Galicia, acaso suscribiría ese voto, si veía que el partido progresista estaba en ello interesado; pero no es posible que lo suscriba un diputado por Galicia, por ese país que está sufriendo el hambre, la peste y la emigración en masa de sus hijos, que se está convirtiendo en la Irlanda de España y que se convertirá en la Siberia dentro de pocos años si no se pone un remedio enérgico.

Con la caída del Bienio Progresista en julio de 1856, Pardo Bazán se retiró de la vida política más activa. No quiso hacerse unionista ni moderado y habría que esperar a la revolución de 1868, para verlo de nuevo involucrado en la vida parlamentaria, si bien es verdad que no llegó a participar en el derrocamiento de la monarquía. Así en 1869, de nuevo por la provincia de A Coruña, consiguió un escaño en el Congreso. Pero en ese momento, Pardo Bazán, preocupado por el proceso de renovación iniciado con la Revolución, se mostró convencido de la necesidad de frenarlo. Así, fue uno de los firmantes de una enmienda que presentaron Manterola y otros diputados gallegos, como Barreiro, considerados carlistas (con lo que su firma significaba de integrismo en ese momento), a favor de que se les permitiese a las órdenes religiosas abrir los noviciados y recibir hábitos. En defensa de su enmienda manifestó que el liberalismo no se oponía a la unidad católica, de manera que se podía ser liberal y no defender la libertad de cultos[19].

Su postura conservadora y su defensa en las Cortes de los intereses de la Iglesia, unida a las necesidades económicas del Vaticano, explican que don José obtuviese el título pontificio de conde de Pardo Bazán, concedido por el Vaticano en 1871. Al año siguiente, el título fue reconocido por Amadeo de Saboya, pero no sería definitivamente aceptado por la monarquía española hasta 1908, gracias a las gestiones de su hija, la escritora Emilia Pardo Bazán.

En 1871 dejó su cargo como diputado y regresó a su ciudad natal, donde dedicó el resto de su vida, ya definitivamente alejado de la política y de la vida pública, a la administración de sus bienes. Murió en su casa de la calle Tabernas en 1890.

1.3. José Bermúdez de Castro, cuñado de Joaquina Mosquera[20]

Nacido en Viveiro en 1799, procedía de la hidalguía gallega. Era hijo de Gaspar José Bermúdez de Castro Taboada y de María de los Dolores Pardo Vaamonde Quiroga,

---

[19] Por lo demás su actividad parlamentaria fue más bien reducida. No formó parte de ninguna comisión y solo intervino en los debates parlamentarios en un par de ocasiones.

[20] Esta pequeña reseña biográfica ha sido elaborada gracias a los datos aportados por X. R. Barreiro Fernández (2003: 496-498).

de los que llegó a heredar una considerable fortuna en rentas agrarias procedentes de diversos lugares de Galicia. Así, por ejemplo, entre 1817 e 1826 ingresó 400.000 reales en calidad de rentas y, en el período de 1827 a 1836, 700.000[21].

Ingresó en la Armada muy joven, como guarda marina, aunque abandonó pronto la carrera militar.

Se casó el 9 de septiembre de 1817 con María del Carmen Mosquera Ribera, hija de Gonzalo María Mosquera y de María Joaquina Ribera Pardo Osorio y, por lo tanto, hermana de Joaquina Mosquera, de cuyo hijo, don José Pardo Bazán, Bermúdez de Castro llegó a ser tutor.

El matrimonio tuvo cinco hijos. El primogénito, Francisco de Paula, se casó con Aurelia Súarez de Deza Tineo, hija de Apolinar Suárez de Deza, uno de los hidalgos mas poderosos y ricos de Galicia, que temporalmente residía en el pazo de Mariñán (A Coruña).

Caballero de la Orden de San Juan, Maestrante de Ronda y Comendador de la Orden de Isabel la Católica, Bermúdez de Castro formó parte de la élite política de la época Isabelina. Pertenecía a aquella hidalguía gallega que había roto definitivamente con el absolutismo y el carlismo y que apostó por el liberalismo. En su juventud no solo fue liberal si no además liberal radical. Fue miembro activo de la Sociedad Patriótica. Formó parte, asimismo, de manera destacada, de la Milicia Nacional y, posteriormente, de la Guardia Nacional. En 1834, cuando se recuperó el liberalismo en España, fue comandante de la milicia urbana de A Coruña y firmó una exposición de adhesión a la Reina.

Fue elegido por primera vez diputado en las elecciones que se celebraron el 26 de febrero de 1836, por la provincia de Lugo, de la que en ese momento era gobernador.

Volvió a ser elegido en la siguiente legislatura, en las elecciones del 2 de octubre de 1836, pero no se incorporó al Congreso hasta 1837, al permanecer en Galicia ocupado en la defensa del régimen isabelino frente al carlismo. Su presencia en el Congreso no tuvo gran relevancia. Tan solo formó parte de una comisión secundaria, de etiqueta, pero no llegó a realizar intervención alguna. Tras la clausura de las cortes el 4 de noviembre de 1837 regresó a Galicia y fue nombrado gobernador civil de A Coruña, y en 1838, substituyó a Vicente Alsina como Alcalde primero de la ciudad herculina.

A partir de 1840, Bermúdez de Castro desapareció de la vanguardia política. Tan solo reapareció en 1856 como Alcalde da Coruña, cargo que ejerció hasta 1858.

Falleció en A Coruña el 17 de junio de 1878[22].

---

[21] Archivo de la Diputación de A Coruña (1817-1848).

[22] Dato tomado de Carlos de Odriozola Rico-Avello (2005-2006).

1.4. Juan Rey Perfume[23], segundo marido de Joaquina Mosquera

Nacido en Caldas de Reis el 18 de febrero de 1815[24], fueron sus padres Juan Rey Carús y Rosalía Perfume.

Rosalía, natural de A Coruña, procedía de una familia de comerciantes de origen italiano, afincada en la ciudad herculina. Sus abuelos, Francisco Perfume y Ana María Perfume, se establecieron en A Coruña alrededor de la segunda mitad del siglo XVIII. Originarios de la región de Génova, se debieron de dirigir a esta ciudad atraídos por su floreciente vida económica[25]. De hecho su hijo, Manuel Perfume, en 1804, llegó a regentar una fábrica de fideos, una de las primera de este género en la región.

Manuel se casó con Benita Salgado, con la que tuvo varios hijos, entre ellos a Manuel[26], Franciso[27], Rosalía (nacida en 1791[28]) y Andrés (nacido en 1795[29]). Mientras sus hermanos se quedaron en A Coruña, Rosalía acabó viviendo en Caldas de Reis, donde su marido, Juan Rey Carús, ejercía como notario.

En tanto que un hermano suyo, José, se decidió por la carrera de medicina, Juan Rey Perfume se dedicó a la carrera militar, ingresando en 1834, con diecinueve años, en el ejército. En 1836 era subteniente en el Regimiento Provincial de Tui, en el que permaneció hasta 1842. Al año siguiente ingresó en el Provincial de Santiago ya como teniente. Durante estos años participó en la primera guerra carlista, combatiendo en el frente del Norte. Se le concedió el retiro del ejército, a petición propia, como capitán graduado, siendo teniente del Regimiento Provincial de Santiago, el 2 de octubre de 1847[30].

Posiblemente fue en la ciudad de A Coruña, en la que también residían los hermanos de su madre, donde conoció a Joaquina Mosquera. La presentación bien pudo hacerla su propio tío, Andrés Perfume, al que doña Joaquina nombró su albacea testamentario en 1843[31] y que, además, fue apoderado de doña Joaquina Ribera,

---

[23] En la documentación consultada la forma de este apellido vacila entre "Perfumo" y "Perfume". Nosotros adoptamos la segunda, por ser esta la grafía que utilizaba el propio Juan Rey en su firma, tal y como puede constatarse en su carta de suicidio y en su expediente militar (Archivo Militar de Segovia, 1843-1848).

[24] Archivo Militar de Segovia (1843-1848).

[25] Gracias a la creación, en 1764, de un servicio regular de transporte de viajeros y mercancías entre A Coruña y América y a los decretos de libre comercio con las colonias americanas (1765 y 1778), este puerto gallego experimentó un fuerte crecimiento económico que atrajo a numerosos comerciantes foráneos de Galicia.

[26] Casado con María Carlota Suárez, tuvo un hijo con ella, Martín, nacido en el 6 de febrero de 1845 en A Coruña (puede consultarse la partida de bautismo de Martín en el Archivo Histórico Diocesano de Santiago de Compostela 1844-1851). Carlota fue la madrina de Adelaida Rey Mosquera tal y como nos informa la partida de bautismo de esta última, que reproducimos en el ANEXO 6.

[27] Francisco Perfume, al igula que su sobrino, Juan Rey, fue protagonista de un fuerte conflicto matrimonial. Su mujer, María Arraña, una hacendada de buena posición, después de acusarlo por maltrato y solicitar la administración de sus bienes, acató entablando demanda de divorcio ante el Tribunal Eclesiástico (Mariño Bobillo 2009: 536).

[28] Archivo Histórico Diocesano de Santiago de Compostela (1788-1798).

[29] Archivo Histórico Diocesano de Santiago de Compostela (1788-1798).

[30] Archivo Militar de Segovia 1843-1848. Este documento se transcribe en el ANEXO 9.

[31] Archivo de la Real Academia Galega (1843). Este documento se transcribe en el ANEXO 1.

madre de doña Joaquina Mosquera[32]. En todo caso, Juan Rey y Joaquina Mosquera, acabaron iniciando una relación amorosa que tuvo como fruto una hija, Adelaida Rey Mosquera, nacida en enero de 1847. Sin embargo la pareja no se casaría hasta octubre de ese mismo año.

1.5. Luís María Guegué y Ron, administrador de los Pardo Bazán

Aunque no era familiar directo de los protagonistas de esta historia, tuvo, como veremos, un destacado papel en ella. Era hijo de Juan Bautista Guergué, brigadier del ejército, y de Joaquina de Hijosa, natural de A Coruña, que se habían casado en 1812.

Juan Bautista[33] debía de proceder de la casa de los señores de Almería de Legaria (Navarra). Posiblemente fue pariente del general carlista, Juan Antonio Guergué[34].

Ante el éxito de la rebelión liberal de 1820, Juan Bautista se unió a una partida de absolutistas formada por el cura de la localidad de Foronda (Álava). Quizá como recompensa a su fidelidad, Fernando VII lo nombró en 1823 Gobernador Subdelegado de Rentas de Aduanas de Cantabria, con 24.000 reales anuales de sueldo. Sin embargo, sus posturas políticas debieron de seguir la línea de los absolutistas radicales, que desencantados con la tibieza de Fernando VII en la persecución de los liberales, acabaron apostando por su hermano, don Carlos. De este modo, en 1832, cuando la reina doña Cristina, ante la enfermedad del monarca, inició la depuración del ejército de los oficiales de tendencia precarlista, Guergué fue relevado de la Comandancia Militar de Ávila, en la que estaba destinado, y del puesto de Jefe de Brigada de los Voluntarios Realistas y fue trasladado a Valladolid, a raíz de la aparición en Ávila de un pasquín con la frase "Viva Carlos V Rey de España. Muera el Rey Fernando VII".

Tras la muerte de Fernando, se le acusó de estar involucrado en una conspiración organizada en Valladolid en septiembre de 1834, siendo condenado a dos años de confinamiento en la ciudad de A Coruña, donde acabaría residiendo hasta su muerte en 1838. Sin embargo este traslado forzoso no debió de ser del todo inconveniente para Guergué, que ya en 1818 y en 1826 había solicitado sin éxito que se le permitiese residir en Galicia. El motivo de estos deseos debía de encontrarse en el interés de acercarse a la familia de su esposa y a la herencia que le correspondía como hija de Agustín Bernardo de Ron y de Isabel Hijosa, una rica familia de comerciantes coruñeses.

Isabel Hijosa era hija de Jerónimo Hijosa (1723-1803), comerciante, armador e industrial de origen castellano, pero afincado en A Coruña. El valor de los bienes

---

[32] Archivo de la Real Academia Galega (1840).

[33] La mayor parte de los datos biográficos de Juan Bautista Guergué están tomados de su expediente militar (Archivo Militar de Segovia 1818-1838).

[34] Juan Antonio Guergué (1789-1839), cadete al inicio de la Guerra de Independencia, terminó la contienda como teniente. Después de la guerra abandonó el ejército, reincorporándose en 1822, cuando se incorporó a una facción absolutista para luchar contra los constitucionalistas. Prosiguió en el ejército y en 1830 alcanzó el grado de coronel, en 1835 fue nombrado brigadier, y comandante general de Vizcaya en 1837. Fue fusilado por Maroto, general jefe carlista, el 18 de febrero de 1839, por oponerse al tratado de paz con los isabelinos, finalmente sellado con el abrazo de este último y Espartero en Vergara en agosto de ese mismo año (Ferrer, Tejero y Acedo 1943: 201 y 1947: 104-184).

de este próspero comerciante llegó a alcanzar la importante cifra, para la época, de 2.144.000 de reales. A su muerte su viuda y sus cuatro hijos alcanzaron un convenio para proceder a la partija de sus bienes, pero el que era su hijo mayor, Diego, disipó pronto la herencia que le había correspondido. En los años sucesivos, acosado por las deudas, se implicó en continuos pleitos de familia sobre la partición de los bienes paternos[35].

También tras la muerte de Isabel Hijosa surgieron nuevos conflictos alrededor de su herencia. En 1829, Isabel testó declarando herederos de sus bienes a su hija Joaquina y a su nieto José María de Jaspe, hijo de José de Jaspe y de María del Pilar de Ron[36]. José María Jaspe, al morir su abuela, se hizo cargo de la administración de los bienes de la herencia, pero en 1836 comenzó un pleito entre Joaquina Hijosa, representada por su marido don Juan Bautista Guergué, y el propio Jaspe por las partijas de los bienes dejados por doña Isabel[37].

Juan Bautista y Joaquina tuvieron cuatro hijos, Juan Hilario (nacido en 1814), Eugenio (nacido en 1816), Ramón (nacido en 1819) y Luís María (nacido en 1821), todos ellos naturales de Vitoria[38].

De Ramón y Luís María sabemos que también se asentaron en A Coruña. En esta ciudad liberal y progresista debieron de enfrentarse a la fama de carlista de su padre, a juzgar por la anécdota transmitida por Juan Cuveiro Piñol[39] quien los conoció en un baile en el que ambos tocaban la guitarra. Al escucharles interpretar la *Marcha de Luís XVI al patíbulo*, se sorprendió, conociendo las tendencias absolutistas de su familia. Tras hacérselo notar a los jóvenes, le contestaron que si la interpretaban era para congraciarse con los isabelinos y que no los motejasen de carlistas como a su padre[40].

Ramón se casó con Dolores de Perfaur y Carvajal, nieta de María Pardo Patiño, tía abuela de don José Pardo Bazán. Por su parte Luís intentó ingresar en la administración, estando cuatro años de meritorio. Posteriormente pasó a emplearse como administrador de los bienes de familias rentistas de A Coruña, sirviendo a los Pardo Bazán, el conde de Torre Múzquiz y a José Bermúdez de Castro[41]. En buena

---

[35] Su situación llegó a ser tan crítica que en 1819, el Real Consulado del Mar, del que su padre había sido Prior, aprobó la concesión a Diego de 400 reales de "socorro y limosna" (Meijide Pardo 1967: 85-148).

[36] Archivo del Ilustre Colegio de Abogados de A Coruña (2-I-1829).

[37] Archivo del Reino de Galicia (1837).

[38] Datos tomados en la base de datos de partidas sacramentales de los archivos diocesanos de Bilbao, San Sebastián y Vitoria, mantenida por el Centro de Patrimonio Documental de Euskadi y que se puede consultar en la página web del Sistema Nacional de Archivos de Euskadi (http://www.snae.org/sacramentales.es.php).

[39] Juan Cuveiro Piñol (A Coruña, 1821-Valladolid, 1906), periodista y escritor gallego, trabajó como funcionario de Hacienda en diferentes ciudades. Militante del partido progresista, fue, también, uno de los precursores de la lingüística gallega, siendo autor de una gramática (1868) y un diccionario (1876) gallegos.

[40] Cuveiro Piñol, Juan (18-V-1902): "Memorias retrospectivas", en *Revista Gallega*.

[41] Aunque desconocemos el resultado del pleito librado entre los Jaspe y los Guergué por la herencia de Isabel Hijosa, a juzgar por la carrera profesional de Luís Guergué, sospechamos que no fue muy favorable a estos últimos.

medida, consiguió estos trabajos apoyándose en las relaciones familiares que lo unían a estas familias. Como hemos visto, su hermano se casó con una prima segunda de José Pardo Bazán y su tío materno, Rafael Ron Hijosa se había casado con María Eugenia Ribera y Pardo, hermana de doña Joaquina Ribera[42], abuela materna de don José y madre política de Bermúdez de Castro y del conde de Torre Múzquiz.

En 1844 Luís Guergué fue nombrado administrador de la casa de Miraflores en Sanxenxo por Joaquina Mosquera[43], tutora en aquel entonces de su hijo, José Pardo Bazán, y administradora de sus bienes. En 1846 Joaquina lo hizo su apoderado y administrador general[44]. Tras la muerte de Joaquina siguió sirviendo a José Pardo Bazán que llegó a hacerlo su tutor y curador en 1849. Sin embargo en 1851, se inició un largo pleito entre don José y Guergué por las cuentas de la tutoría[45]. Pardo Bazán le acusaba de deberle más de 30.000 reales. La causa terminó con un acuerdo entre las partes alcanzado en 1863[46]. Por estos años Luís Guergué se había trasladado a Vigo, donde se dedicó a la fabricación de jabón.

II. EL DRAMA. NUESTRA INTERPRETACIÓN

2.1. Asesinato de doña Joaquina y suicidio de su esposo

El 4 de mayo de 1848, en la casa nº 5 de la calle Porta da Cidade de la ciudad de Betanzos[47], a las dos y media de la tarde, la abuela de Emilia Pardo Bazán, doña Joaquina Mosquera y Ribera, fue degollada por su segundo marido, Juan Rey Perfume

---

[42] Archivo del Ilustre Colegio de Abogados de A Coruña (30-XI-1846). Este documento se transcribe en el ANEXO 4.

[43] Archivo del Ilustre Colegio de Abogados de A Coruña (20-VIII-1846).

[44] Archivo del Ilustre Colegio de Abogados de A Coruña (11-X-1846). Este documento se transcribe en el ANEXO 2.

[45] En el Archivo del Reino de Galicia se puede consultar un voluminoso legajo de este pleito. Archivo del Reino de Galicia (1853-1863).

[46] En febrero de 1849, don José Bermúdez de Castro, abandonó la tutoría de don José por motivos personales, siendo nombrado en su lugar Luís María Guergué. Para poder hacerse cargo de la curaduría, Guergué solicitó a su pariente José María Jaspe que lo avalase con 100.000 reales. En 1850 don José se casó y dejó de necesitar los servicios de administrador y tutor de Guergué. Ese mismo año Juan Nepomuceno Jaspe, hijo y heredero de José María, solicitó al juez que diese por extinguido el aval que su padre había concedido a Guergué por haber terminado la tutoría y para poder disponer de los bienes raíces hipotecados en el aval. Pero don José, para dar remate a la tutoría, reclamó a Guergué las cuentas de su administración. Esto dio lugar a un reñido pleito que se alargó hasta que en 1863 Guergué y don José firmaron un acuerdo de transacción por el que antiguo administrador reconocía una deuda de 12.000 reales que se comprometía a pagar en cuanto dispusiera de efectivo para hacerlo (Archivo del Reino de Galicia (1853-1863). La fe que José Pardo tenía en que esto llegase a cumplirse y la opinión que le merecía Guergué se ponen de manifiesto en la nota autógrafa con que acompaña la escritura de acuerdo, archivada entre sus documentos patrimoniales y en la que se lee: "Transacción del pleito que sostenía Dn. José Pardo Bazán con Dn. Luís Mª Guergué resultado deber este 12.000 reales cuando mejore de fortuna pagará (el día del juicio final a las tres de la tarde) y retirar todas las expresiones ofensivas del pleito. Se otorgó en 13 de Agosto de 1863 ante Dn. José Ramón Pulleiro, Escrn. vecino de la Coruña" (Archivo de la Real Academia Galega 1863).

[47] Por lo que se deduce de la nota de suicidio de Juan Rey y lo que dice la noticia de prensa encontrada en los periódicos madrileños (Ver ANEXO 14), el asesinato sucedió en la casa de Betanzos en la que residía el matrimonio. Gracias al padrón municipal de Betanzos de enero de 1848 hemos podido conocer la dirección exacta de esta casa. En ella estaban censados los esposos, junto a su hija recién nacida, Adelaida, y el servicio (Archivo Municipal de Betanzos 1848).

con una navaja barbera. A las diez de la noche de ese mismo día, Juan Rey, se quitó la vida pegándose un tiro[48]. Pero antes, había dado fin a una larga nota de suicidio comenzada antes, incluso, de matar a su mujer y terminada unas horas después del asesinato.

Nuestra investigación se apoya, en primer lugar, en este estremecedor relato autógrafo de Juan Rey Perfume. En vista de la importancia de este documento para conocer los entresijos de esta historia y a pesar de su extensión nos permitimos reproducirlo a continuación[49]:

> Una conspiración infernal rueda sobre mi honor sin mancilla; a pesar de todas las apariencias para los que no sean yo; mi mujer es la primera actriz y conspiradora de este drama, ofendida de que la haya obligado a casarse por que la hice una hija (que dejo encargada a la justicia para que la entreguen a mis padres, don José Rey Carús y doña Rosalía Perfume, por saber de seguro que los demás la matarían), ha fraguado la más alta e imponderable calumnia contra mí, unida para ello con su hijo, Bermúdez, Guergué, José Portela y su hijo[50], el procurador Ribas y un clérigo llamado Caldelas. Y empezó por prender a un tal Ribas a quien dicha mi mujer me presentó para asesinar a Guergué, a quien rehusé agriamente y aun lo delaté bajo palabra de honor el día seis del pasado a Bérmudez y Guergué en Meirás, prendiéndolo luego y echándole para ello un arma en su casa y acusándolo de robo intentado a la dicha casa de Meirás. Todo falso: mi mujer me hizo luego concebir [que] sería yo comprendido, me metió en confusiones, vino a buscarla un tal Simón Agra[51] delator del intento de aquel, e yo lo rehusé tan *en* delante de las criadas, *vi quería* hablase al juez y aun que otros [hablasen] en su favor, ofreciendo *día* a esto para que yo fuese complicado, *no me* obligó a hacer otras *medidas* contra mí, pero llegué a conocer su infernal proyecto y me decido a matarla como a su doncella, también conspiradora. También lo son mi tan solapado amigo Don Celestino Martínez del Río[52], pero juro al cielo muero inocente por más indignas [cosas] a que mi mujer me obligó y más falsos testigos.
>
> Juan Rey Perfume Carús

---

[48] Las horas de la muerte de Joaquina Mosquera y Juan Rey se pueden encontrar en sus partidas de defunción (Archivo Histórico Diocesano de Santiago de Compostela 1845-1870). Ver ANEXOS 12 y 13.

[49] Hemos regularizado la ortografía y la puntuación del texto. También, para facilitar su lectura, añadimos entre corchetes algunas conjunciones o algún término elidido por el autor. Señalamos con asterisco aquellos casos en los que no estamos seguros de la lectura correcta del texto por culpa de su terrible caligrafía o de eventuales manchas y roturas del papel. El texto original pertenece a D. Xosé R. Barreiro Fernández y está custiodado en el Archivo Barreiro-López Morán.

[50] José Portela y su hijo Francisco Portela eran labradores, vecinos de San Martiño de Meirás. La familia Portela llevaba varias generaciones sirviendo a los señores del pazo Meirás. Padre e hijo estaban enfrentados con Luís María Guergué. Este, entre el otoño de 1847 y el invierno de 1848, como administrador y apoderado de José Pardo Bazán y su tutor, José Bermúdez de Castro, les puso a los dos un pleito con el objeto de anular varios arrendamientos de tierras que había firmado doña Joaquina Mosquera a su favor en los años de 1845 y 1846 (Archivo de la Real Academia Galega 1847-1848).

[51] En el pleito que mantuvo con don José Pardo Bazán por las cuentas de su curaduría en 1851, Guergué presentó como testigo a su favor a un tal Simón de Agra, vecino de Meirás, labrador y jornalero de 44 años de edad (Archivo del Reino de Galicia 1853-1863: t. IV, p. 179).

[52] Natural de A Coruña aunque su familia procedía de Betanzos. Estudió derecho en la Universidad de Santiago de Compostela, de la que llegó a ser rector entre 1855 y 1856 (Barreiro Fernández 1998: 316-317). Doña Joaquina Mosquera lo nombró su apoderado en 1847 (Archivo del Ilustre Colegio de Abogados de A Coruña 1847-III-4) y fue, además, su procurador en los pleitos que mantuvo con su hijo entre 1847 y 1848 (Archivo de la Real Academia Galega 1847a).

Horror, he asesinado a mi mujer y no puedo ya hacerlo a la infame doncella[53]. Era feliz con aquella aunque me llevaba ella *d*; pero era vengativa. Quisiera tener aquí a Bermúdez, Guergué y otros que con mi muerta mujer me querrían dejar calumniado. No, nunca intenté ni el mal de nadie; me llamaba cobarde por que no mataba a Guergué, me presentó a ese hombre que es sin duda un asesino, lo sé, lo prendieron por ladrón y como esta mujer me había inducido a hacer apariencias que no hay, me dice seré cómplice, que me huya, que soy infame, no quiere vivir conmigo y muero contento. Ahí te queda torpe hijo José Pardo Bazán *toda* la herencia, a Bermúdez le dije en su casa que si se me infamaba concluiríamos trágicamente. Ya lo viste, siento no haberlo hecho contigo y Guergué, a los que desafié el día seis del pasado y como cobardes no aceptaron y faltando a la palabra de honor querían fraguarme una infamia. El escribiente de Tomé sabe como les desafié. Infames, vivía contento con mi mujer aunque ella era infame con vosotros: no sabías que era honrado, que ese era caballero, pues bien si ella y vosotros queríais separarme debió ser por una causa política: ese mazo que dejo adjunto *habla* de mi conducta anterior.

Esta mi mujer había denotado ya su resistencia a vivir conmigo cuando nos obsequiábamos, la dejé luego y después quiere casarse para solo separarse luego y vivir a su antojo. No, yo o contigo o muerta tú o sino que diga alguno si tuve otra mujer desde casado. Soy el hombre más desgraciado del mundo pero muero justo, convencido de que mi mujer se iba a separar de mí y aun vino mintiéndome.

Adiós mundo, paso aun a ver el reloj, al balcón, aprended calumniadores.

Muero creyendo en Dios y quiero que a mi mujer y a mi nos entierren juntos y en sagrado para lo que dejo sobre cinco mil reales en oro y plata, y todas las alhajas que mi mujer tenía como así mismo ropas y demás, en parte que va en Santa Eulalia de Cañás.

Cuantas veces dormí tirado en las ruedas por que mi mujer me echaba, cuantas en el sofá, cuantas veces salí desesperado y reñía por que ella me decía [que] no me quería, [que] no tenía posición social y otras cosas que no es momento de poner, pues la doncella pasará a abrirla porque así se lo avisó. Estos días denotaba más que nunca su crimen, no quería unirse a mí; me volvía la espalda y me decía [que] me marchase a mi casa.

Vuelvo a decir que muero como cristiano y mi mujer también, creyendo y amando a Dios. Mi hija y los adjuntos documentos se remitirán a mis queridos padres.

Juan Rey

Mil veces pregunté a esa infame doncella el misterio que las encubría, la trama pero no fue posible. Sabe bien lo que hace muchos días sufro pues nada comía y lo que era lo *vomitaba*, todos los que me viesen repugnarían mi desfigurado semblante. Adiós, voy a morir como cristiano apostólico y así quiero [que] me

[53] Se refiere a Manuela Quintás, de treinta años y natural de A Coruña (Archivo Municipal de Betanzos 1848).

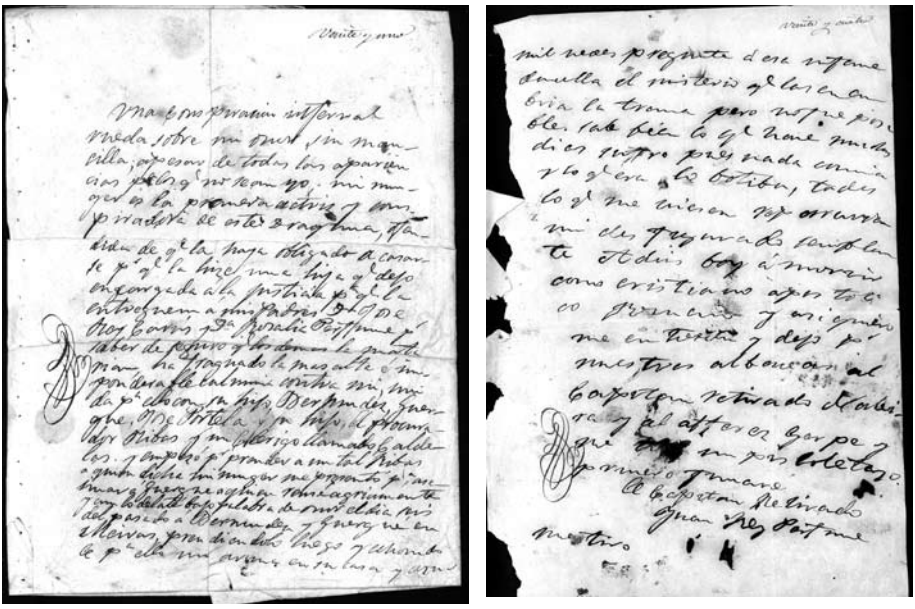
entierren y dejo por nuestros albaceas al capitán retirado Nabeira y al alférez Gerpe y me *tiro* un pistoletazo.

Primero firmaré

El Capitán Retirado

Juan Rey Perfume

Me tiro.



Manuscrito da carta de suicidio escrita pro Juan Rey Perfume. Arquivo Barreiro-Fernández-López Morán

Aunque el documento transmite el nerviosismo y la confusión mental del autor no por ello se le puede negar un fondo de veracidad, especialmente cuando las circunstancias mencionadas aparecen confirmadas en la documentación notarial y judicial que hemos utilizado, y que llega a demostrar la realidad de la conspiración diseñada por doña Joaquina Mosquera para vengarse de la conducta de su ex administrador, don Luís María Guergué. Pero además, la información localizada en diferentes archivos nos ha permitido reconstruir todo el proceso que llevó hasta este fatal desenlace y las circunstancias que lo envolvieron.

Para facilitar al lector el seguimiento de este complejo asunto lo desarrollamos, a continuación, en una serie de puntos.

2.2. Nueva relación y nacimiento de Adelaida

La historia de este crimen comenzó, en realidad, en la primavera de 1846. En esta época, doña Joaquina, viuda de don Miguel Pardo Bazán, vivía junto a su madre

en la ciudad de A Coruña mientras su hijo cursaba estudios de derecho. Aunque desconocemos cuándo se conocieron ella y el capitán Juan Rey, sin duda por aquel entonces ya existía entre ellos una relación, pues en el mes de enero siguiente la madre de José Pardo Bazán dio a luz a una niña, hija del militar.

Efectivamente el 15 de enero de 1847 Adelaida Rey Mosquera nació en el número 22 de la calle Tabernas, donde residían Joaquina Mosquera y su madre doña Joaquina Ribera[54]. La recién nacida fue bautizada en secreto en la parroquia de San Xurxo de A Coruña el dieciocho de ese mismo mes, tal y como nos informa el libro de nacidos del ayuntamiento de A Coruña correspondiente al mes de marzo de 1847. En él se puede consultar la partida de Adelaida que, al final del formulario, presenta la siguiente nota:

> Esta partida que debía estar entre los nacidos del mes de Enero, por omisión del Sr. Párroco de San Jorge que no la dio en la relación de aquel mes ni del siguiente hasta que por haber llegado a noticia del Sr. Alcalde el Bautismo clandestino que hizo dicho Párroco y la reclamó, en cuya virtud la remitió con oficio del 22 de Marzo.
>
> El Alcalde — El secretario
>
> Flórez — José Santamarina[55]

Creemos que el motivo de este secreto se encuentra en la intención inicial de doña Joaquina de no casarse con el padre de la niña, extremo que confirma el propio Rey Perfume en su nota de suicidio y en el deseo de evitar el previsible escándalo social que provocaría el nacimiento de un hijo natural. De hecho el matrimonio no se celebraría hasta nueve meses después, el siete de octubre de 1847[56].

Sin duda, doña Joaquina tenía un buen motivo para no contraer un nuevo matrimonio. Tras la muerte de don Miguel Pardo Bazán en 1839, había sido nombrada por disposición testamentaria del difunto, tutora y curadora de su hijo, don José Pardo Bazán, quien al morir su padre solo contaba doce años. Esto suponía que quedaba a su cargo la administración de las rentas propiedad de su marido y que formaban

---

[54] Datos del padrón de habitantes de A Coruña de 1845 (Archivo Histórico Municipal de A Coruña 1845).

[55] Archivo Histórico Municipal de A Coruña (1847). Aunque todavía no existía el registro civil (creado por la ley del 17 de junio de 1870), en esta época los curas párrocos tenían la obligación de remitir periódicamente, a las autoridades locales, las partidas de los bautismos y de los matrimonios que tenían lugar en sus iglesias, con el objeto de que cada ayuntamiento pudiese elaborar su propio registro de nacidos y casados (Decreto del 24 de enero de 1841 y Real Orden del 24 de mayo de 1845). Sin embargo, no se puede calificar de clandestino un bautizo que se ha hecho *in facie ecclesiae*, aunque el párroco no acatase la ley civil que le obligaba a comunicárselo a la autoridad municipal. De hecho, en el libro de bautizados de la parroquia de San Xurxo de A Coruña se conserva el asiento del bautismo de Adelaida en su lugar correspondiente (Archivo Histórico Diocesano de Santiago de Compostela 1844-1851). Esta partida de bautismo se transcribe en el ANEXO 6.

[56] Se casaron en San Tomé de Caldas de Reis el 7 de octubre de 1847, rodeados por la familia del marido. Partida de matrimonio de Joaquina Mosquera y Juan Rey. Archivo de la Real Academia Galega 1847b). El texto de la partida de matrimonio puede consultarse en el ANEXO 10.

la herencia del pequeño José. Para hacernos una idea del monto de las mismas, apuntamos que don Miguel declaró en 1835 unas rentas líquidas de 59.296,75 reales, percibidas en seis administraciones: Meirás, Sanxenxo, Callou, Coirós, Moeche y San Pedro de Nós[57]. Sin embargo en el caso de casarse en segundas nupcias, Joaquina perdería automáticamente la curaduoría del hijo y la administración de estas rentas, que en aquellos años constituían la mayor parte de sus ingresos. Para evitarlo, pues, le interesaba evitar regularizar su nueva relación sentimental.

Pero si no se casaba dejaba desprotegida a su nueva hija. Según la legislación de entonces, habiendo hijos legítimos, el hijo natural quedaba excluido de la herencia materna y paterna. Sus progenitores tan solo podían dejarle, por vía de alimentos, el quinto de sus bienes[58].

Juan Rey, como oficial del ejército, disponía de un escueto sueldo[59] y, en aquel entonces, los ingresos de doña Joaquina se limitaban casi exclusivamente a las rentas de su difunto esposo, que ella administraba mientras su hijo no alcanzase la mayoría de edad. Nada había heredado de su padre, y su madre, doña Joaquina Ribera, todavía no había realizado partija alguna de sus bienes entre sus hijos. Únicamente en 1845 le había hecho donación de las rentas de la casa de Riopaz, si bien reservándose la donadora el usufructo de los bienes de por vida[60].

De este modo, de morir la madre en el parto, cosa frecuente en la época y más teniendo en cuenta los cuarenta y dos años que tenía doña Joaquina, su hija quedaba tan solo al posible resguardo de la familia paterna.

2.3. La pareja idea la forma de crear un patrimonio para Adelaida

Pero parece que ya en los meses anteriores al parto doña Joaquina se preocupó de solventar este problema. Para ello, inició una serie de movimientos encaminados, a todas luces, a preparar la herencia de su nueva hija,. En primer lugar, con la ayuda de su madre, doña Joaquina Ribera, comenzó a reunir un patrimonio propio del que su hija natural podría recibir una parte en herencia inmediatamente[61]. Así el 30 de noviembre, doña Joaquina Ribera le cedió definitivamente el antes citado usufructo

---

[57] Datos aportados por el profesor Pegerto Saavedra (2011).

[58] Leyes 5 y 8, tít. 20, lib. 10 de la *Novísima Recopilación*.

[59] Cuando en 1847 Juan Rey obtuvo su retiro se le asignó una paga mensual de tan solo 150 reales (Archivo Militar de Segovia 1843-1848). Ver ANEXO 9.

[60] Al morir, Joaquina Mosquera dejó una herencia valorada en un total de 216.412 reales, repartidos en los bienes siguientes: rentas de la casa de Riopaz tasadas en 53.340 rs.; una casa en el número 19 de la calle de San Andrés de A Coruña tasada en 59.000 rs.; 64 ferrados de trigo adquiridos en diferentes partidas y tasados en 10.980 rs.; 1913 ferrados de centeno comprados a la Nación valorados en 68.632 rs. y muebles y alhajas por el valor de 24.460 rs (Archivo de la Real Academia Galega 1850). Sin embargo, como veremos, la mayor parte de estos bienes fueron adquiridos por doña Joaquina en 1846, con posterioridad a la concepción de su hija Adelaida.

[61] Coincidiendo con la época en que quedó embarazada, en abril de 1846, Joaquina Mosquera adquirió de la Nación 68 partidas de renta foral desamortizada, procedentes del Monasterio de Sobrado que importaban unos 1913 ferrados de centeno (Archivo de la Real Academia Galega 1850 y 1847-1850).

de las rentas del vínculo de Riopaz, con lo que quedó completada la donación de estos bienes[62], y el 30 de diciembre le cedió en foro la casa número 8 de la Rúa Nova de A Coruña[63].

Por otro lado, como doña Joaquina Mosquera ya había testado el diez de noviembre de 1843 dejando entonces como universal heredero a su hijo, José Pardo Bazán[64], para poder modificar sus primeras disposiciones testamentarias solicitó la protocolización de dos codicilos. En el primer codicilo, del 24 de octubre de 1846, dejaba encargado a su apoderado general y hombre de confianza, Luís María Guergué, que en caso de que ella falleciese "se apodere de su casa, efectos, ropas, alhajas, papeles y más que exista en la misma lo propio que los bienes y rentas que tanto a la otorgante como a su hijo correspondan"[65]. En el segundo codicilo, datado el seis de enero de 1846, declaraba que dejaba en manos de Juan Rey Perfume unas notas autógrafas con ciertas disposiciones que, en caso de un próximo fallecimiento, debían de ser tenidas en cuenta a la hora de ejecutar su testamento[66]. Aunque desconocemos el contenido de estas notas y en ninguno de los codicilos se menciona el embarazo de Joaquina ni se expresan los posibles cambios que pretendía realizar en su testamento, parece claro que por medio de ellos, ante la posibilidad de morir en el parto, quería asegurarse de que su nuevo hijo quedara incluido en este.

Como vemos, todo esto se llevó a cabo con el mayor sigilo. Incluso, tras el parto y el bautismo "clandestino", doña Joaquina Mosquera se trasladó a vivir a Betanzos[67], posiblemente para poder asistir a la recién nacida alejada de las habladurías de la sociedad coruñesa.

2.4. La reacción de don José Pardo Bazán y de su tío. El papel de Guergué.

Sin embargo, en el mes de marzo la situación dio un giro brusco. El 18 de ese mes, José Pardo Bazán nombró a su tío José María Bermúdez de Castro su tutor y curador, en sustitución de su madre. Esta, por su parte, se negó a aceptar la destitución y recurrió el nuevo nombramiento, iniciando un pleito contra la decisión de su hijo[68].

---

[62] Archivo del Ilustre Colegio de Abogados de A Coruña (1846-XI-30). Este documento se transcribe en el ANEXO 4.

[63] Archivo del Ilustre Colegio de Abogados de A Coruña (1846-XII-30)

[64] Archivo de la Real Academia Galega (1843). Este documento se transcribe en el ANEXO 1.

[65] Archivo del Ilustre Colegio de Abogados de A Coruña (1846-X-24). Este documento se transcribe en el ANEXO 3.

[66] Archivo del Ilustre Colegio de Abogados de A Coruña (1847-I-6). Este documento se transcribe en el ANEXO 5.

[67] En el mes de febrero doña Joaquina ya residía en Betanzos (Archivo del Reino de Galicia 1847), posiblemente acompañada por su hija y Juan Rey. En todo caso, la familia, junto a la doncella Manuela Quintás y la sirvienta Marta Amor, aparecen censados en enero de 1848, en la casa nº 5 de la calle Porta da Cidade de Betanzos (Archivo Municipal de Betanzos 1848).

[68] Archivo de la Real Academia Galega 1847a.

José Pardo Bazán debió de tomar esta decisión movido por el temor a que su madre pudiese enajenar parte de los bienes de su padre, que administraba y que formaban parte de su herencia.

Efectivamente, entre la hidalguía gallega de la época, no era infrecuente que la coincidencia en una familia de varios hijos, incluso aunque no procediesen de diferentes relaciones de uno de los cónyuges, produjese fuertes tensiones alrededor de las herencias. Al proceder la mayoría de sus rentas de bienes vinculares que solo podían ser heredados por el primogénito, los padres, para lograr favorecer a sus otros hijos, recurrían en ocasiones a operaciones fraudulentas encaminadas a ocultar la procedencia de sus rentas y hacerlas pasar por bienes libres, susceptibles de ser heredados por otros hermanos o hermanastros. Para evitarlo, con frecuencia, los legítimos herederos de los vínculos se veían obligados a tomas acciones legales contra sus propios progenitores.

De hecho, en los primeros días de ese mismo mes, don José Bermúdez de Castro también denunció ante la justicia a su suegra[69], doña Joaquina Ribera, acusándola de enajenar parte de los bienes pertenecientes a vinculaciones y que a su muerte, deberían de heredar sus hijas, entre ellas, su mujer, doña María del Carmen[70].

La cercanía en el tiempo de ambas acciones (la denuncia de Bermúdez de Castro y la destitución de Joaquina) sugiere que pueden estar relacionadas. La familia, al enterarse de las acciones de madre e hija, estaría intentando evitar que para asegurar el futuro de Adelaida, ambas enajenasen bienes de las herencias de sus respectivos maridos en perjuicio de los herederos legítimos.

Por otra parte, es muy probable que Luis María Guergué tuviese algo que ver con las acciones emprendidas por don José Pardo Bazán y don José María Bermúdez de Castro. Incluso bien pudo haber sido quien enteró a la familia del reciente alumbramiento y de las intenciones de Joaquina Mosquera.

Esto, al menos, es lo que sugiere el hecho de que doña Joaquina Mosquera, que hasta el momento había depositado toda su confianza en Guergué cediéndole la gestión de las rentas de su difunto marido e incluso encargándole de que se ocupase de sus bienes tras su muerte, se la retire. En efecto, el día cuatro de marzo, Joaquina Mosquera revocó el poder que había conferido a su anterior hombre de confianza,

---

[69] Archivo del Ilustre Colegio de Abogados de A Coruña (1847-III-2 y 1847-XII-20).

[70] Tras la ley de desvinculaciones del 11 de octubre de 1820 y su ratificación por medio de la ley del 19 de agosto de 1841, los vínculos y mayorazgos fueron anulados en España. Sin embargo la propia legislación prescribía que los propietarios de bienes procedentes de vinculaciones solo podrían disponer libremente de un tercio de ellos. Cualquier acción sobre el resto del patrimonio vincular debía de ser acordada entre el propietario y los herederos legítimos según las viejas normas del mayorazgo. Por ello las hijas de doña Joaquina la acusan de cometer un fraude al vender, hipotecar, etc., bienes vinculares sin el conocimiento de sus herederos. El pleito se solucionó momentáneamente mediante un acuerdo firmado ante notario por doña Joaquina Ribera y los consortes de sus hijas -el propio José Bermúdez de Castro y el conde de Torre Múzquiz- el día cinco de marzo. Por este convenio doña Joaquina Ribera se comprometía a no aforar, vender o hipotecar ninguno de los bienes que administraba mientras peritos elegidos para el caso, no realizasen un examen de sus bienes y el alcance de las enajenaciones por ella efectuadas (Archivo del Ilustre Colegio de Abogados de A Coruña 5-III-1847).

Luís María Guergué[71]. Este se resistió a aceptar la revocación hasta el punto de que la madre de José Pardo Bazán se vio obligada a denunciarlo ante la justicia de Betanzos para que se le conminase judicialmente a entregar la administración y las llaves de la casa de Meirás y a devolver el archivo patrimonial de la familia que había llegado a sustraer del pazo de Meirás el día once de marzo por la noche[72]. Sin duda, Guergué estaba actuando de acuerdo con José Pardo Bazán y con su nuevo tutor, don José Bermúdez de Castro. De hecho, este, después de ser nombrado curador de don José Pardo Bazán, nombró, a su vez, a Guergué, el día 21 de marzo, su apoderado y administrador[73].

El propio Guergué, confesaba en una de las entradas de unas cuentas que presentó en el pleito que mantuvo con don José Pardo Bazán en 1851, que efectivamente había sustraído el archivo y que había cumplido para Pardo Bazán varios encargos "secretos" con el fin de ayudarle en el enfrentamiento con su madre:

> Por varios encargos secretos y de la mayor consideración hechos por el señor don José Pardo Bazán, durante el pleito con la señora doña Joaquina Mosquera en 1847 y 1848, y aun antes de formarse aquel, trabajos y penalidades que se me ocasionaron para salvar el archivo y otros enseres de unos puntos a otros a deshoras de la noche, reservar las armas que fue a recoger la policía por orden del comisario Perfume, dos licencias que este me hizo tomar, infinidad de viajes que se ocasionaron con estos incidentes; personas que me auxiliaron ya con sus servicios personales ya con sus consejos; noticias que tuve que adquirir y otras mil atenciones que en aquella época de pleitos y trastornos se ocasionaron, como consta al señor Pardo Bazán y otras personas, gasté usando de la mayor equidad, a pesar de habérseme ordenado por dicho señor no me detuviese en gastos, la cantidad de setecientos treinta reales[74].

Esta connivencia de Guergué con José Pardo Bazán y con don José Bermúdez de Castro debió de encolerizar a doña Joaquina Mosquera hasta el punto llegar a tramar el asesinato de su antiguo administrador y hombre de confianza.

2.5. El matrimonio de Joaquina Mosquera y Juan Rey

El pleito por la curaduría de don José se alargaba ante la negativa de doña Joaquina a entregar la administración de los bienes de su hijo (y a pesar de que se promulgaron varios autos del juzgado de primera instancia de Betanzos en los que se le exigía que lo hiciese).

Sin duda, ante la imposibilidad de ganar el pleito y conservar la tutoría de su hijo, Joaquina accedió finalmente a la boda. Así el 7 de octubre de 1847, Joaquina

---

[71] Archivo del Ilustre Colegio de Abogados de A Coruña (4-III-1847). Este documento se transcribe en el ANEXO 7.

[72] Archivo de la Real Academia Galega 1847c. Este documento se transcribe en el ANEXO 8.

[73] Archivo del Ilustre Colegio de Abogados de A Coruña (1847-III-21).

[74] Archivo de la Real Academia Galega (1851: p. 14 verso).

Mosquera y Juan Rey Perfume[75], se casaron en la parroquia de Santo Tomás de Caldas de Reis, acompañados por la familia del militar[76].

Sin embargo, los autos y exhortos judiciales siguieron sucediéndose durante los meses siguientes, hasta que por fin, tras sentencia definitiva, se iniciaron las notificaciones judiciales para avisar a los colonos y caseros de don José del cambio de tutoría. Las notificaciones comenzaron el 7 de febrero de 1848 y se concluyeron el 14 de abril de ese año[77].

2.6. La conspiración contra Guergué

El matrimonio formado por Juan Rey y Joaquina Mosquera permaneció en Betanzos después de que esta última perdiese la tutoría y la administración de los bienes de su hijo.

Por lo que Rey Perfume dice en su nota de suicidio, alrededor del mes de abril, Joaquina promovió un intento de asesinato contra su antiguo apoderado, Luís María Guergué. El hecho de que este se hubiese puesto a las órdenes de don José Pardo Bazán y de su nuevo tutor y curador, don José Bermúdez de Castro, como hemos visto, debió de ser el desencadenante de la venganza de doña Joaquina.

No hemos podido encontrar más datos que los ya conocidos por la nota de suicidio sobre la implicación de Joaquina en la conspiración. Sin embargo, sí existen documentos que confirmarían indirectamente la realidad de este complot y de alguno de los detalles mencionados por Juan Rey en su carta. Todos ellos forman parte de la documentación que Luís Guergué aportó en el largo pleito que mantuvo con José Pardo Bazán por las cuentas de la tutoría de este último.

Uno de esos documentos es una alegación presentada por Luis Guergué en la que podemos leer una posible mención a su intento de asesinato:

> ¿Qué dice [José] Pardo [Bazán] de la exposición de la vida de Guergué? Por Dios que no se adelante en esta materia porque hasta es rayar en locura, que le eche una ojeada hacia el año de 48 y entonces si tiene conciencia verá si estuvo expuesta la cabeza de Guergué, y no por cuidar los pinos sino por defenderle y arrimarse a él y no expuesta sino en ajuste. No se le dice más porque puede más en Guergué la delicadeza que en él millones de voces[78].

El marido de Joaquina Mosquera también señalaba en su escrito de suicidio que "el día seis del pasado", es decir, el días seis del mes de abril de 1848, había

---

[75] Previamente se le concede a Juan Rey el retiro por oficio de S. M. la reina del 11 de septiembre (expediente militar de Juan Rey, Archivo Militar de Segovia 1843-1848). Sin embargo ya en la partida de bautismo de Adelaida, del 18 de enero de 1847, a Juan se le identifica como "Capitán retirado del Provincial de Betanzos".

[76] El matrimonio se realizó sin que el militar pidiese la oportuna licencia que necesitaba para casarse y que solicitó, finalmente, el 10 de enero de 1848 (Archivo Militar de Segovia 1843-1848). Ver ANEXO 11.

[77] Archivo de la Real Academia Galega (1847a).

[78] Archivo del Reino de Galicia (1853-1863: t. III, p. 157).

mantenido una reunión con Juan Guergué y con Bermúdez de Castro en Meirás, en la que había avisado a ambos del plan de asesinato contra el primero de ellos. Y efectivamente, en el pleito entre Guergué y Pardo Bazán existe un documento presentado por el propio Guergué, que parece confirmar esta reunión:

> En dicho mes [de abril de 1848] se presentaron en Meirás el referido señor Bermúdez con don Juan Rey Carús y dos escribientes, para hacer el Inventario de muebles y efectos de aquella casa, y se gastó incluso alquiladores y caballerías, treinta y seis reales[79].

Aunque esta nota no aclara el día en el que tuvo lugar la reunión, la coincidencia del mes parece indicar que la reunión es la misma que la mencionada por Juan Rey. El marido de doña Joaquina mencionaba además que en esa misma reunión había retado a duelo a Guergué y a don José Bermúdez en presencia de un testigo, el "escribiente de Tomé", que bien podría ser uno de los escribientes mencionados por Luís Guergué en la nota antes citada.

Y finalmente, podemos confirmar otro dato. En su carta, Juan Rey habla de una artimaña que se empleó para provocar la detención de Ribas, contratado para matar a Guergué, consistente en dejar "un arma" en la casa de este sicario para acusarle luego de robo gracias a la delación un personaje llamado Simón Agra. Pues bien, gracias a otro de los escritos que Guergué aportó en el litigio contra Pardo Bazán podemos leer que fue el propio Luís Guergué el que se encargó de reservar "las armas que fue a recoger la policía por orden del comisario Perfume[80]". Estas armas quizá fuesen las que se utilizaron para acusar de robo a Ribas. Y además el citado comisario Perfume, podría ser Andrés Perfume, tío de Juan Rey, quien, efectivamente, era comisario de policía en la villa de Bertanzos[81] y quien podría además, haber sido cómplice de la maniobra de detención de Ribas.

A partir de estos hechos, la relación de la pareja formada por Juan Rey y Joaquina Mosquera debió ir empeorando (tanto la nota de suicidio como la noticia de prensa sobre el asesinato, hacen referencia a altercados y fuertes discusiones), hasta que finalmente se produjo el macabro desenlace del 4 de mayo de 1848. En ese mismo día, Manuel Couceiro, vecino de Betanzos y administrador en la ciudad de bienes pertenecientes a la familia Pardo Bazán, envió a A Coruña, un "propio" para que diese la triste noticia al hijo de Joaquina[82]. Ese mismo día Luís Guergué se trasladó a Betanzos para hacerse cargo del inventario de los bienes dejados por el matrimonio y de los preparativos del entierro, permaneciendo en aquella ciudad hasta el día trece[83].

---

[79] Archivo de la Real Academia Galega (1851: p. 14 recto).

[80] Archivo de la Real Academia Galega (1851: p. 14 verso). La transcripción completa del párrafo en que aparece esta frase, puede leerse más arriba.

[81] Archivo del Ilustre Colegio de Abogados de A Coruña (1847-VII-2).

[82] Archivo de la Real Academia Galega (1851: p. 48 recto).

[83] Archivo de la Real Academia Galega (1851: p. 14 recto).

Doña Joaquina y Juan Rey fueron enterrados el día 7 en el cementerio general de Betanzos, asistidos por el vice-cura de la parroquia de Santiago de la misma ciudad. A ella, además, se le dedicaría una misa con dieciséis sacerdotes que debió de encargar la familia[84].

CONCLUSIONES FINALES

Para facilitar la comprensión de este farragoso asunto hacemos una recapitulación de los hechos y su contexto social.

Muerto en el año 1839 don Miguel Pardo Bazán, su viuda doña Joaquina Mosquera quedó como tutora y administradora de los bienes de su único hijo, de doce años, don José Pardo Bazán. Años después entró en relaciones con el teniente don Juan Rey Perfume y quedó embarazada del mismo. La primera intención de la madre de José Pardo Bazán, fue evitar un matrimonio que legalizase el nacimiento de su nuevo hijo.

El problema no radicaba en el hecho de que doña Joaquina Mosquera iniciara una nueva relación y tuviera una hija (para ello era una mujer jurídicamente libre) sino en el de casarse con una persona social y económicamente inferior a ella, que no podía cumplir con la primera de sus obligaciones: aportar un patrimonio suficiente, al menos, para garantizar el estatus social de su hija y de su esposa. Conociendo los escasos recursos del futuro marido, doña Joaquina estaba dispuesta a reconocer a su hija *pero sin contraer matrimonio*, evitando de esta forma perder la administración de los bienes de su hijo y el usufructo de estos bienes, que constituía su base económica.

Doña Joaquina se ve entonces en la necesidad de crear un patrimonio propio, para ella y su hija, y la única posibilidad que había era detrayendo de la riqueza familiar pro indivisa, una parte.

Esta conducta significaba una transgresión del estatuto de sangre que regulaba las relaciones entre la hidalguía, garantizando la transmisión del patrimonio íntegro que se repartirían los herederos una vez fallecido el último tenedor, en este caso doña Joaquina Ribera.

Esto explica que toda la familia afectada (sus hermanas con sus respectivos maridos y su hijo) se enfrentara a ella e indirectamente al matrimonio.

Al fracasar su primer proyecto, doña Joaquina decide contraer matrimonio con Juan Rey, si bien sabiendo que se le cerraban todas las vías para disfrutar de las comodidades y medios a los que estaba habituada, ya que su madre gozaba de buena salud, hecho que evidentemente retrasaba su acceso a la herencia.

Una vez casados, afloraron al poco tiempo las tensiones familiares. De acuerdo con la información proporcionada por los periódicos de Madrid[85], al dar cuenta

---

[84] Archivo Histórico Diocesano de Santiago de Compostela (1845-1870). Ver ANEXOS 12 y 13.

[85] *El Heraldo* (14-V-1848) y *La España* (17-V-1848). El texto de la noticia aparecida en estos periódicos puede leerse en el ANEXO 14.

del asesinato de doña Joaquina, eran frecuentes las disputas, los gritos y escándalos dentro de la casa en que residían.

Frente al estatuto de sangre que regía la conducta de doña Joaquina, como miembro de la selecta hidalguía gallega, su marido enarbola el principio de "honor" como valor determinante de su propia conducta. El "honor", como entonces se decía, era el recurso último de los vencidos. Como militar y como persona integrada en una atmósfera romántica, exaltaba el principio del "honor" como una especie de sucedáneo de otros valores sociales de que carecía (sangre, riqueza, relaciones sociales).

Así, Rey Perfume pretende imponer la obligación de contraer matrimonio (como él reconoce varias veces) para salvar el "honor", su "honor" y el de su mujer e hija.

Por "honor" rechaza formar parte del complot urdido por su esposa, por "honor" reta a los acusadores de su esposa (Bermúdez de Castro entre otros) sabiendo que nadie haría caso de su invitación, y por "honor" decide matar a su esposa y a una de sus doncellas a la que, afortunadamente, no localizó llegado el momento del crimen.

El "honor" funciona en la conciencia de Rey Perfume como una fuerza legitimadora de su conducta. Sus errores, extravíos y disparates quedarían compensados con una muerte digna. De este modo, desde su punto de vista, la muerte, siempre por "honor", tendría algo de rito purificatorio, incluso para su mujer, ya que en la nota escrita después de asesinarla no duda en que ambos deben ser enterrados en lugar sagrado y uno al lado del otro, como si la muerte hubiera purificado sus conductas y la aberración del asesinato y del suicidio.

ANEXO 1

Testamento de Joaquina Mosquera (1843)

En la ciudad de la Coruña a 10 días del mes de noviembre año de 1843. Sea notorio como yo doña Joaquina Mosquera viuda del señor don Miguel Pardo Bazán Jefe Político que ha sido, vecina de esta ciudad, hija legítima de los señores don Gonzalo Mosquera y doña Joaquina Ribera y Pardo, hallándome sana, a pie y en mi entero y cabal juicio, creyendo como firmemente creo en el Misterio de la Santísima Trinidad y en todos los más que cree y confiesa Nuestra Santa Madre Iglesia Católica Apostólica Romana en cuya fe y creencia siempre he vivido y protesto vivir y morir y deseando para cuando llegue este caso que mis cosas queden bien dispuestas y ordenadas hago mi testamento en la manera siguiente.

Primeramente mando mi alma a Dios Nuestro Señor que la crió y redimió a costa de su preciosísima Sangre en el Santo Árbol de la Cruz para que, dignándose perdonarme mis culpas y pecados, la coloque con sus Santos en la Gloria a cuyo fin nombro mi Abogada e intercesora a la Soberana Reina de los Ángeles, Santo Ángel de mi Guarda y más de mi devoción y al cuerpo a la tierra de cuyo elemento fue formado el cual hecho cadáver será amortajado en Hábito de Nuestra Señora de

Dolores. Que mi entierro, honras, funerales y más respecto a lo pío, encargo se haga todo ello con arreglo a mi clase y posibilidad y del mejor modo que les parezca a mis cumplidores, debiendo advertir que hasta tanto no se le dé sepultura a mi cadáver, asistirán con él velándolo dos personas que aquellos dispongan.

Encargo se me digan por mi alma y las más de mi devoción por una sola vez, cincuenta misas rezadas por la limosna de 6 reales cada una, además de la de Ánima y de las que se celebren en los actos de Entierro y Funerales.

Es mi voluntad se den por vía de limosna al Hospital de Caridad de esta ciudad igualmente por una sola vez doscientos reales.

Otros cien reales a los pobres y a la criada que entonces esté a mi servicio y lo haga con fidelidad y esmero, la cama completa según se le entregue.

Dejo a la Casa Santa de Jerusalén y más mandas piadosas lo acostumbrado con que les aparto de mis bienes.

Declaro que del matrimonio que he contraído con el referido don Miguel Pardo Bazán, tuve entre otros por mis hijos a don José, que se halla en mi compañía, de edad 16 años, de quien soy su tutora y curadora y al que cuido, asisto y educo según corresponde, y a don Laureano que se falleció de nueve meses con posterioridad al indicado su padre a quien por lo mismo heredé según derecho.

Así bien declaro que en el testamento que otorgó mi difunto esposo y bajo que falleció, resultan especificados los bienes que llevé al matrimonio como pertenecientes a mi capital.

Que en el estado de viuda he adquirido mío propio una casa en la calle de San Andrés de la Pescadería de esta plaza, señalada con el número 19, como también algunos ferrados en las parroquias de San Salvador de Limiñou y Santa María de Sada, según resultará de las escrituras que existen entre mis papeles. Por el mismo orden me pertenecen y poseo el mayorazgo llamado de Riopar y otros bienes, derechos y acciones en representación de mis padres de que dan razón los documentos que tengo en mi poder.

Además de lo expuesto también tengo y son míos propios los muebles, ropas y alhajas que se hallan en las habitaciones que ocupo en la casa que en el día habito en compañía de mi señora madre con independencia de las de esta.

Que siempre que mi hijo el don José, acaecido mi fallecimiento se halle constituido en la menor edad, nombro por su curador en primer lugar a don Ramón Fernández Cid y en segundo al señor don José Fermín de Muro, abogados de esta Audiencia Territorial y de su Ilustre Colegio, como personas de mi satisfacción a quienes ruego acepten el encargo a cuyo efecto por mi parte les relevo de toda fianza, haciéndolo yo desde ahora con mis bienes si fuere necesario.

Declaro por el mismo orden que actualmente no tengo contra mí deudas pero sí en mi favor, las que resultarán de mis libros y papeles que quiero se cobren así como si dejase contraída alguna que también se satisfaga.

Elijo por mi único y universal heredero de todos mis bienes, derechos y acciones que ahora o a lo sucesivo puedan pertenecerme, al enunciado mi hijo don José Pardo Bazán para que los lleve y usufructúe para siempre jamás, con encargo especial

me encomiende a Dios y haga por mi alma el bien posible, lo que no dudo de su cristiandad y buen concepto que de él tengo formado.

Prohíbo expresamente en virtud de las diferentes Reales Órdenes y más disposiciones que tratan del particular, que ningún juez ni justicia, a mi muerte, se entrometa a hacer Recuento ni Inventario de mi fincabilidad, pues, siendo necesario, lo ejecutarán los cumplidores que irán nombrados sin intervención de aquella, al paso que los mismos se harán cargo por de pronto de los muebles, ropas, alhajas, papeles y más que exista en la casa en que vivo u ocupe en aquel entonces, ínterin no lo ejecute mi hijo, su curador o la persona que legalmente le represente.

Nombro por mis cumplidores, albaceas y testamentarios a mis hermanos políticos don José Bermúdez, vecino de esta plaza, y don Joaquín Pardo Bazán, cura párroco de Santa María de Lesa y además al licenciado don Emilio Fernández Cid, abogado de esta Audiencia Territorial y de su Ilustre Colegio, a don Antonio Bartolí y a don Andrés Perfume, de esta vecindad, como sujetos de mi mayor confianza y satisfacción a quienes pido encarecidamente cumplan y hagan cumplir todo lo que aquí dejo dispuesto por cuenta de mis bienes y sin daño de los suyos.

Con lo cual doy por concluido este mi testamento y última voluntad por la que revoco y anulo otro cualquiera o codicilo que antes de ella hubiese formalizado por escrito o de palabra, que quiero no valga y surta efecto en juicio ni fuera de él excepto el presente que hago y otorgo por ante el infrascrito escribano de número y testigos por mí llamados que lo fueron don Juan Amoeiro, don Cesáreo Bugallo y don Cayetano Folla, vecinos de esta ciudad, de todo lo cual y conocimiento de la testadora y dichos testigos y que aquella se halla en su entero y cabal juicio por las acertadas razones con que produjo y ordenó este su testamento que firmo yo escribano, doy fe.

Joaquina Mosquera de Pardo Bazán

Ante mí
Ramón Fernández

Archivo de la Real Academia Galega. Fondo Familia Pardo Bazán, signatura 371/1.

ANEXO 2

Poder general de doña Joaquina Mosquera a favor de don Luís María Guergué (1846)

En la ciudad de la Coruña, a once días del mes de octubre año de mil ochocientos cuarenta y seis. Personalmente constituida ante mi escribano y testigos la señora doña Joaquina Mosquera viuda de don Miguel Pardo Bazán, vecina de esta ciudad, como madre tutora y curadora de su único hijo don José Silverio Pardo Bazán, y dijo: que varios sujetos de los partidos judiciales de esta ciudad, la de Betanzos, Ferrol y especialmente en la parroquia de Meirás, Sangenjo y Moeche y otros puntos, le son deudores de partidas de reales de empréstito, y atrasos de rentas de bienes de arriendo y pensiones forales, que le es indispensable liquidar cuentas en razón de sus

descubiertos, e intentar los oportunos juicios verbales y conciliatorios, seguir y ventilar toda clase de pleitos, demandas y acciones que se ofrezcan en todos los partidos y tribunales, solicitar espelos, hacer arriendos, separar mayordomos y nombrar otros de nuevo con conocimiento de la señora otorgante, con las seguridades debidas, reconocer papeles, bienes muebles y raíces, en suma arreglar documentos y todo lo más que se ofrezca, y mediante dicha señora otorgante no puede hacerlo personalmente, desde luego da y otorga, confiere y nombra por su especial Apoderado general a don Luís María Guergué, vecino en la actualidad de la misma de San Martín de Meirás, con cláusula expresa de substitución en forma de procuradores para pleitos y otros sujetos, para los juicios a que él no pueda asistir otorgándolos de nuevo, de forma que en razón de todo lo referido, y aprobación de otro poder que le ha conferido en los veinte y siete de junio último, recaudar, percibir, dar recibos y cartas de pago, despojar, arrendar, separar mayordomos y poner otros, de conocida probidad y abono, dándole parte de ello, entablar toda clase de demandas, acciones, querellas de perturbación, contestando las que en contrario se le promuevan, ofrezca y dé informaciones, y probanzas, haga nombramiento de jueces, acompañados, adjuntos, peritos y asesores, confirmaciones o recusaciones, requerimientos y protestas, según los juicios lo exijan, oiga autos y sentencias interlocutorias y definitivas, consienta lo favorable y de lo perjudicial apele o suplique para donde y con derecho pueda y deba, según los tales recursos, con el de nulidad, e injusticia notoria en su caso, use aparte según convenga a consejo del letrado, administre sus rentas, otorgue contratos que considere convenientes y ventajosos, recibos y cartas de pago a favor de los deudores por las cantidades, rentas o pensiones que perciba, los que desde ahora aprueba y ratifica, a cuyo fin le confiere al don Luís María Guergué este dicho poder amplio, general, especial y bastante, con libre franca general Administración y todas las más cláusulas, vínculos, fuerzas y firmezas para su mayor validación precisas que aunque aquí no vayan expresadas y les ha por tales como si lo fuesen por menor y a la letra, y con las de aprobación, obligación, relevación, poderío y sumisión a las justicias de S. M., las de su fuero, jurisdicción y domicilio para que le hagan estar y pasar por todo y cuanto en su virtud se hiciere y obrare como por sentencia definitiva dada, pronunciada y declarada por pasada en autoridad de cosa juzgada, consentida y no apelada con expresa renunciación de leyes y fueros de su favor por derecho necesarias, incluso la general que prohíbe a todas en forma. Así lo dijo, otorga y firma siendo testigos don Juan Rey, Francisco Edreira de esta vecindad, y José Barros de San Jinés de Padriñán, y el primero de la villa de Caldas de Reyes, residentes es esta plaza, de lo cual y conocimiento de la señora otorgante yo escribano doy fe =

Joaquina Mosquera de Pardo Bazán ante mí
Tomás Montes

Di copia a la otorgante el día de su fecha en papel sello segundo.

Archivo del Ilustre Colegio de Abogados de A Coruña. Protocolos de Tomás Montes, legajo 8683.

ANEXO 3

Codicilo de Joaquina Mosquera del 24 de octubre de 1846

En la ciudad de la Coruña a veinte y cuatro días del mes de octubre año de mil ochocientos cuarenta y seis. Constituidos ante mi escribano de número y testigos la señora doña Joaquina Mosquera viuda de don Miguel Pardo Bazán, vecina de esta ciudad dijo. Que en diez de noviembre del año pasado de mil ochocientos cuarenta y tres otorgó su testamento por ante mí, el infrascrito, en el que dispuso lo que tuvo por conveniente y ahora por medio de este codicilo y en la mejor forma que corresponda en derecho sin ser visto alterar en nada el contenido de aquel lo añade respecto de lo siguiente. Que mediante tiene que hacer algunas ausencias y tal vez pueda dar la casualidad que en uno de estos intermedios suceda su fallecimiento y aun cuando acaezca en esta plaza con el fin de que haya una persona dispuesta a cuidar y hacerse cargo de su fincabilidad en beneficio de su hijo don José que actualmente existe en la Villa y Corte de Madrid continuando sus estudios, mereciéndole toda su confianza don Luís Guergué vecino de la parroquia de San Martín de Meirás, desde luego le autoriza en competente forma por virtud de este instrumento para que como lleva asentado tan pronto se verifique su muerte bien sea en esta ciudad o en otro punto y llegue a su noticia, se apodere de su casa, efectos, ropas, alhajas, papeles y más que exista en la misma lo propio que de los bienes y rentas, que tanto a la otorgante como a su expresado hijo le corresponden así en este pueblo como fuera del, poniéndolo inmediatamente en conocimiento del último para que después determine lo que mejor le parezca siempre que no se halle en el paraje en que ella fallezca sin que ninguna persona intente intervenir ni oponerse a esta determinación aunque si es su voluntad podrán prestar su asistencia los cumplidores que tiene elegidos dándole los auxilios y consejos que tengan a bien dispensarle, lo que así quiere se ejecute teniéndose esto por agregado a la disposición testamentaria de que queda hecho mérito. Así lo otorga y firma de que son testigos don Cayetano Folla, don Cesáreo Bugallo y don Antonio Aurelio vecinos de esta ciudad de lo cual y conocimiento yo escribano doy fe.

Joaquina Mosquera de Pardo Bazán Ante mi Ramón Fernández

Di copia en mismo día a la señora otorgante en un pliego sello segundo de que certifico.

En virtud del mandamiento del señor juez de 1ª instancia de este partido, yo el notario archivero don José Pérez Porto, expedí testimonio del antecedente codicilo en un pliego de papel clase 5ª, n.º 176.273 serie A. Y lo anoto en La Coruña a 19 de Mayo de 1909.

Archivo del Ilustre Colegio de Abogados de A Coruña, Protocolos de Ramón Fernández, legajo 9381.

ANEXO 4

Donación ínter vivos otorgada por la doña Joaquina Ribera y Pardo a favor de su hija, doña Joaquina Mosquera (1846)

En la ciudad de la Coruña, a treinta días del mes de noviembre año de mil ochocientos cuarenta y seis. Personalmente constituida ante mi escribano y testigos, la señora doña Joaquina Ribera y Pardo, viuda del señor don Gonzalo Mosquera, vecina de esta ciudad, y dijo que en los diez y seis de octubre del año último otorgó a favor de su hija la señora doña Joaquina Mosquera, viuda de don Miguel Pardo Bazán, de esta vecindad, así bien presente, escritura de donación entre vivos con reserva del usufructo por su vida de todo el vínculo fundado por Martín de Añón en el año pasado de mil seiscientos ochenta y siete, que se nombra de Riopar en la parroquia de San Martín de Cores, de que dio el escribano de S. M y este número y colegio, don Ramón Fernández, cuya escritura de donación no tan solo aprueba, confirma y ratifica, sino que en justo agradecimiento, recompensa y obligación por los muchos beneficios que de la doña Joaquina Mosquera, su hija, ha recibido desde aquella fecha a esta, deseando en alguna manera gratificárselos, en justa remuneración, de su libre voluntad, sin premio, dolo, fuerza, ni violencia alguna, en la forma que mejor proceda y haya lugar en derecho, siendo cierta y sabedora la señora otorgante del que en este caso le pertenece, otorga que del mismo modo hace gracia y donación, pura y perfecta que el derecho llama ínter vivos a favor de la referida su hija doña Joaquina Mosquera de Pardo Bazán, del usufructo que había reservado por su vida, del mencionado vínculo, o mayorazgo de Riopar sito en el San Martín de Cores, con solo las cargas impuestas por el fundador, y arreglado a las leyes vigentes, y desde ahora en adelante se desapodera, y desiste por sí y herederos o sucesores del derecho, no solo de percibir dicho usufructo, sino que nuevamente lo hace de la propiedad, señorío y posesión, voz y todo recurso que a los expresados bienes vinculares tenía, podía haber y tener como legítima y última poseedora, desde el año de mil ochocientos treinta y cinco, en que doña María Eugenia Ribera y Pardo, su hermana, viuda de don Rafael de Ron Hinojosa, le nombró y eligió para suceder en el citado vínculo, para siempre jamás, para que la insinuada doña Joaquina su hija le posea, goce y disfrute como absoluta dueña y sus herederos, sin dependencia alguna y le da poder amplio para que judicialmente o por su autoridad, aprehenda la tenencia y posesión, y en el ínterin se constituye por su inquilina tenedora y poseedora. Declara la señora otorgante le queda congrua bastante en fincas ventas y pensiones, tanto vinculares como libres, para vivir con toda decencia, fausto y ostentación, y que esta donación no es de las inmensas ni excede el valor del usufructo de los bienes y rentas del citado vínculo que aquí lleva donado, de los quinientos maravedís de oro que dispone el derecho y caso de que exceda le da poder a la expresada doña Joaquina su hija, o a la persona que esta señale para que la insinúe ante la justicia haciéndola aprobar, e interponer la autoridad y judicial decreto, que desde ahora lo da por hecho y por insinuado esta dicha donación irrevocable, con toda la solemnidad

necesaria, y quiere se haya por suplido cualquiera defecto de cláusulas, requisitos, y circunstancias que para su validación y firmeza sean necesarias y para su puntual cumplimiento y observación se sujeta con su persona y bienes, o rentas, y poder en forma a los señores jueces y justicia de S. M., las de su fuero, jurisdicción y domicilio, para que así se lo hagan saber por firme, como si fuese sentencia definitiva, dada, pronunciada y declarada por pasada en autoridad de cosa juzgada, por ella y quien le suceda, consentida y no apelada, con expresa renunciación de leyes y fueros de su favor por derecho necesarias incluso la general que prohíbe a todas en forma. Presente según dicho es la referida señora doña Joaquina Mosquera de Pardo Bazán: que también dijo: aceptaba y aceptó esta escritura de donación a su favor otorgada, por cuya nueva gracia hecha por su señora madre le tributa las más expresivas y de ella usará desde ahora como le convenga. Así lo dijeron otorgaron y firmaron siendo testigos presenciales don Francisco Pérez García, presbítero, don Juan Montes, y don Juan Piñeiro de esta misma vecindad. De todo lo cual general conocimiento y de haber advertido lo conducente a la toma de razón en la contaduría de hipotecas, en el partido que corresponde en el término designado por la instrucción vigente, pena de nulidad, yo escribano doy fe.

Joaquina Ribera y Pardo
Joaquina Mosquera de Pardo Bazán
Hállome presente
Tomás Montes

Archivo del Ilustre Colegio de Abogados de A Coruña. Protocolos de Tomás Montes, legajo 8683.

ANEXO 5

Codicilo de Joaquina Mosquera del 6 de enero de 1847

En la ciudad de la Coruña a seis días del mes de enero año de mil ochocientos cuarenta y siete. Ante mí escribano y testigos personalmente constituida la señora doña Joaquina Mosquera de esta vecindad, viuda del señor don Miguel Pardo Bazán, hija de legítimo matrimonio de los señores don Gonzalo Mosquera y doña Joaquina Ribera, dijo: que en diez de noviembre de mil ochocientos cuarenta y tres otorgó su testamento nuncupativo por ante él escribano de este número y colegio don Ramón Fernández, al cual ha deliberado adicionar lo siguiente, y poniéndolo en ejecución por vía de este codicilo, o en la forma que más haya lugar en derecho. Declara y manda, que si en poder de don Juan Rey Perfume natural de Caldas de Reyes provincia de Pontevedra, se hallare una memoria reservada con fecha veinte y cinco de diciembre del año próximo pasado escrita y firmada del puño de la señora otorgante, que contenga alguna declaración y legado, quiere que se tenga por parte

integral de aquel y que como tal se protocolice sin necesidad de precepto judicial en el registro del presente escribano observándose exactamente su contenido como si aquí fuese especificado y dándose a los interesados las copias y testimonios que pidan. Todo lo que quiere vaya en la vía y forma que más haya lugar en derecho, y manda se guarde y ejecute inviolablemente, y revoca y anula dicho su testamento y demás disposiciones testamentarias que de palabra, o por escrito antes de ahora tenga hecho en todo lo que fuere contrario a este codicilo, y en lo que sea conforme del y en todo lo demás lo deja en su fuerza y vigor y ratifica para que se tenga por su última voluntad. Así lo dijo otorga y firma la expresada señora doña Joaquina, a quién doy fe conozco, siendo testigos de su orden llamados y rogados, don Andrés María Rodríguez, don Manuel Insua, don José de la Barrera, don José Estrada y Domingo Canosa de esta vecindad, de que yo escribano doy fe.

Joaquina Mosquera de Pardo Bazán	Fui testigo Andrés María Rodríguez
Fui testigo Manuel Insua	José de la Barrera
Fui testigo José M. Estrada	Ante mi Tomás Montes

Di copia a la otorgante en papel sello segundo en el día de su otorgamiento.

Archivo del Ilustre Colegio de Abogados de A Coruña, Protocolos de Tomás Montes, legajo 8684.

ANEXO 6

Partida de bautismo de Adelaida Rey Mosquera (1847)

En diez y ocho de Enero, año de mil ochocientos cuarenta y siete yo el Licenciado don Juan Antonio Moreira, Cura Rector propio de San Jorge de la Coruña bauticé y ungí a una niña, que nació el día quince a las seis de la mañana, nombrela Adelaida Joaquina, hija natural de don Juan Rey Capitán retirado, procedente del Provincial de Santiago, natural de la Villa de Caldas de Reyes, provincia de Pontevedra y doña Joaquina Mosquera viuda y vecina de esta Ciudad, son sus abuelos paternos don José Rey Carús y Doña Rosa Perfume natural de Caldas y ella de la Coruña, los maternos don Gonzalo Mosquera y doña Joaquina Ribera y Pardo viuda también de la Coruña, fueron padrinos don Andrés Perfume y doña Carlota Suárez de esta vecindad, advirtióseles lo que previene el Ritual romano, firma conmigo esta partida el don Juan Rey padre que dice ser de la recién nacida y como Rector lo firmo.

Licenciado don Juan Antonio Moreira	Juan Rey Perfume

Archivo Histórico Diocesano de Santiago de Compostela, Libro de bautismos de la parroquia de San Xurxo de A Coruña.

ANEXO 7

Revocación de poder otorgado a don Luís María Guergué, realizada por doña Joaquina Mosquera (1847)

En la ciudad de Betanzos a cuatro días del mes de marzo año de mil ochocientos cuarenta y siete ante mi escribano y testigos pareció presente doña Joaquina Mosquera de Ribera viuda de don Miguel Pardo Bazán, vecina de esta ciudad, y dijo: que antes de ahora y en testimonio a su parecer de don Ramón Fernández escribano y vecino de la Coruña, ha conferido Poder General a don Luís Guergué, residente en la actualidad en San Martín de Meirás, para que administrase los bienes y rentas pertenecientes a don José María Pardo Bazán, su hijo menor, de quien fue tutora y hoy es curadora testamentaria confirmada por la justicia, y para que gestionase en todos los pleitos que a la señora otorgante, y expuesto su hijo se suscitasen o hubiese que agitar con otras más cláusulas y firmezas que de el insinuado poder deben constar; y no siendo acreedor el referido don Luís Guergué a continuar al frente de la administración y negocios indicados de la deliberada voluntad de la señora constituyente, revocárselo como por virtud de este instrumento revoca el citado poder conferido al Guergué en todas y cada una de las partes y particulares que abarca, y él que cese absolutamente en el uso y ejercicio del mismo: y mediante a que hay negocios pendientes que es preciso intervenir, siendo necesario promover otros, y ponerse al frente de los que puedan moverse a la señora poderdante por sí, y como tal curadora de su hijo, conoce también que da y otorga a don Celestino Martínez del Río, abogado y avecindado en esta dicha ciudad, el poder amplio, general y sin limitación alguna con cláusula expresa de que lo pueda jurar y substituir en los procuradores y más personas que tenga por conveniente para que en representación de la señora otorgante por lo que le toca y en concepto de tal curadora, salga a los pleitos que estén pendientes con la misma, sea como demandante o demandada, promueva otros de nuevo y se oponga a los que contra ella en ambos conceptos se agiten, intente juicios de paz, asista a los que fuere llamado y a los verbales, pudiendo en los primeros constituir avenencias, aquietarse con las providencias que en ellos se dictaren y compromisarse en árbitros o arbitradores, con facultad expresa de que el nuevo apoderado pueda revocar los poderes conferidos antes de ahora a procuradores, por la señora otorgante o sus mandatarios y los otorgue y substituya de nuevo en los que más bien le acomodare, y al mismo tiempo le faculta en forma para que por sí o medio de persona de su confianza se haga cargo de la casa de Meirás con sus muebles y más efectos que contiene, inclusos los papeles del archivo que a la misma acaba de trasladar el Guergué; sin ser visto, por esto conferir al Martínez del Río su administración ni la de las rentas anexas a la misma u otras por la repugnancia que muestra a semejante encargo, cuya administración reserva en sí la señora constituyente para girarla directamente o como mejor le convenga, por consiguiente le apodera para oír sentencias y autos interlocutorios y definitivos, consienta lo favorable y de lo perjudicial apele y suplique para donde y con derecho deba, siga

estos recursos o se aparte de ellos, y finalmente haga y practique cuantas agencias, diligencias y solicitudes conceptúe necesarias hasta conseguir en todos o cada uno de los negocios en que entienda éxito favorable, mismas que la señora otorgante por sí hiciese si presente se hallase; que el poder general, especial, cumplido y sin limitación cual bastante se requiera y sea necesario el mismo da y confiere al don Celestino Martínez del Río y sustituto que creare con todas las cláusulas fuerzas y firmezas para su mayor validación necesaria, que aunque aquí no vayan insertas se han por tales como si lo fuesen a la letra y con las de aprobación de cuanto en virtud del presente hiciere y obrare, relevación, poderío y sumisión que hace de sus bienes a los señores jueces y justicias que de ella puedan y deban conocer para que lo haga cumplir, guardar y hacer por firme con renunciación de todas leyes, fueros, y derechos de su favor y la general en forma. Así lo dijo, otorga y firma, de que son testigos Feliciano Villar, Francisco Picos y José Paz, todos vecinos de esta dicha ciudad; de todo lo cual y conocimiento de la señora otorgante yo escribano doy fe.

Joaquina Mosquera de Pardo Bazán — Original y copia diez y seis reales
Ante mí
Andrés Peón

En el mismo día di copia a la señora otorgante en un pliego de papel sello segundo y
lo anoto = Peón

Archivo del Ilustre Colegio de Abogados de A Coruña. Protocolos de Andrés Peón, legajo 3601.

ANEXO 8

Testimonio del escribano Andrés Peón del auto proveído por el juez de Betanzos a petición de doña Joaquina Mosquera contra don Luís Guergué (1848)

Don Andrés Peón escribano de S. M. y número de la ciudad de Betanzos y su partido.

Certifico que en dicho Juzgado y por mi oficio pende un expediente formado a instancias de la señora doña Joaquina Mosquera de Pardo Bazán, curadora de su hijo don José María, vecina de la expresada ciudad de Betanzos y contra don Luís Guergué sobre revocación de poder que le tenía conferido, entrega de la casa de esta parroquia de Meirás, sus llaves y más efectos que en ella existen, en el que después de la providencia de nueve del corriente, notificada al mismo el diez, se produjo otro escrito el doce al que proveyó el señor Juez que transcurridos los tres días concedidos al Guergué se diese cuenta para la providencia que correspondiese: el trece se presentó otro escrito a nombre de dicha señora en el que entre otros particulares manifestó al Juzgado que el Guergué la noche del once al doce cargara en carros no sabía que efectos en virtud de lo que pidió, dictó dicho señor el auto siguiente: Sin embargo de lo acordado en providencia de acción a evitar los perjuicios y extracciones que se representan, constitúyase el presente escribano en

la casa de que estos antecedentes hacen mérito e intime a don Luís Guergué que dentro del preciso e improrrogable término de dos horas haga formal y exacta entrega de las llaves de dicha casa, muebles, efectos y papeles previo inventario, dejándola enseguida desocupada y a disposición una y otros del facultado de esta parte, sino lo ejecutase realícese por dicho escribano con el auxilio necesario a cuyo fin el mayordomo se lo facilite sin omisión; y en el caso de que el Guergué se oculte y no sea habido, hágase saber al mismo mayordomo que con tres vecinos de los de mayor probidad y arraigo custodien la referida casa y sus puertas sin permitir que de ella se extraiga cosa alguna bajo su directa responsabilidad y dé aviso al ejecutor al momento que el Guergué regrese a los efectos consiguientes todo a costa de este, para más diligencias, si necesario fuese atendido a la urgencia se habilita el día de mañana. Lo mandó S. S. el señor Juez de primera instancia por S. M. en Betanzos, marzo, trece de mil ochocientos cuarenta y siete = A. Sedano = Ante mí: Peón. Para cumplimentar el auto inserto me constituí hoy en la casa de habitación del Guergué sita en esta parroquia de San Martín de Meirás, y si bien a la primera vez hallo sus puertas cerradas sin que persona alguna contestase en medio de haber pulsado por dos distintos, a la segunda salió al balcón una señora que expuso ser la esposa del Guergué e instruida del fin con que le busco, manifestó entre otros particulares que el sobredicho iba en la ciudad de la Coruña sin que supiese cuando regresaría: para entregar al mencionado mayordomo con encargo de que lo haga al Guergué formo y firmo el presente en dicha de Meirás a catorce días del mes de marzo, año de mil ochocientos cuarenta y siete.

Cinco reales

Andrés Peón

Archivo de la Real Academia Galega. Fondo Familia Pardo Bazán, signatura 442/9.

ANEXO 9

Concesión del retiro del ejército a Juan Rey Perfume (1847)

La Reina = Por cuanto en consecuencia de mi Real Decreto de cinco de julio último, he venido en conceder al Capitán graduado don Juan Rey Perfume teniente que fue del Batallón Provincial de Santiago el retiro para Caldas de Rey, dependiente de la Capitanía General de Galicia con el sueldo de ciento cincuenta reales mensuales = Por tanto mando al Capitán o Comandante General a quién tocare, ponga en este despacho el use de esta gracia, y al Intendente de la provincia a que corresponda, dé la orden para que se tome razón de él y forme su asiento en la contaduría de la misma, devolviéndoselo al interesado que deberá justificar su existencia para el percibo de su sueldo en los términos y plazos prevenidos en las órdenes vigentes. Dado en Palacio a siete de septiembre de mil ochocientos cuarenta y siete = Yo la Reina = Fernando Fernández Córdoba= V. M. concede retiro con sueldo a don Juan

Rey Perfume = Notado al número doscientos quince = Coruña treinta de septiembre de mil ochocientos cuarenta y siete = Use de esta Real gracia = El General encargado del mando = Antonio Loriga = Pontevedra ocho de octubre de mil ochocientos cuarenta y siete = tómese razón en la sección de contabilidad de esta provincia = P. Y. = Antonio Balcarcel = Tómese razón en esta sección de contabilidad, Pontevedra octubre nueve de mil ochocientos cuarenta y siete = Juan González Besada = Como Alcalde Presidente del Ayuntamiento de esta villa de Caldas de Reyes y su distrito. Certifico que el Real Despacho que antecede es copia a la letra del original que me ha presentado e hizo recoger don José Rey y Carús, padre del interesado y para que conste en donde convenga y a todos los efectos que importen al mismo interesado, libro el presente que firmo y sello estando en dicha villa de Caldas de Reyes a tres días del mes de febrero, año de mil ochocientos cuarenta y ocho.

Juan Parga

Archivo Militar de Segovia. Expediente de Juan Rey Perfume, legajo R-640.

ANEXO 10

Partida de matrimonio de don Juan Rey y de doña Joaquina Mosquera (1847)

Don Benito García, cura párroco de Santo Tomás de Caldas de Reyes, certifico, que habiendo registrado el libro tercero de asientos de partidas de casamientos, al folio sesenta y nueve hallé la partida que dice así:

En siete de octubre de mil ochocientos cuarenta y siete, yo don José Blanco presbítero con licencia expresa de don Benito García cura párroco de Santo Tomás de Caldas, asistí al matrimonio que *in facie ecclesiae*, contrajeron por palabras de presente don Juan Rey hijo legítimo de don José Rey y doña Rosalía Perfume mis feligreses, con doña Joaquina Mosquera viuda, vecina de la ciudad de Betanzos; habiendo precedido una sola amonestación en la referida de Betanzos, otra en la Coruña, y otra en esta parroquia, dispensadas las otras dos por su Excelencia el Arzobispo, con cuyo despacho se verificó el matrimonio, al que fueron testigos Don Francisco Medrano presbítero, y don Enrique Ruibal, y para que conste lo firmo con dicho señor cura fecha *ut supra* = Benito García = José Blanco; así consta de dicho libro de partidas de casamientos de esta parroquia a que me remito, y a que conste lo firmo en esta rectoral de Caldas de Reyes a veinte y cinco de octubre de 1847.

Benito García

Archivo de la Real Academia Galega. Fondo Familia Pardo Bazán, signatura 370/34.18.

ANEXO 11

Solicitud de licencia para contraer matrimonio del capitán retirado Juan Rey Perfume (1848)

Señora

Don Juan Rey Perfume Capitán graduado de infantería, teniente retirado, a V. M. con el más profundo respeto expone: que el siete de octubre año de mil ochocientos cuarenta y siete contrajo matrimonio con la señora doña Joaquina Mosquera. Motivos poderosos han impedido al que dice solicitar de V. M. oportunamente la Real licencia para efectuarlo, ni menos la presentación de los documentos de actitud de la contrayente, suficientemente justificados con los documentos que acompaña. En tal concepto y considerándose comprendido en los beneficios del indulto concedido por Real Decreto de diez y nueve de noviembre último y artículo diez del de veinte y siete de diciembre a V. M. rendidamente.

Suplica se digne disponer que por el ministerio a que corresponda se expida a favor del interesado el competente documento declarando a su esposa el goce de todos los derechos que por reglamento puedan corresponderla, gracia que espera merecer de la innata bondad de V. M. cuya tan importante vida conserve el cielo dilatados años. Betanzos enero diez de 1848

Señora

A. L. R. P. de V. M.

Juan Rey Perfume

Archivo Militar de Segovia. Expediente de Juan Rey Perfume, legajo R-640.

ANEXO 12

Partida de defunción de Joaquina Mosquera (1848)

En cuatro de mayo de mil ochocientos cuarenta y ocho falleció a las dos y media de la tarde desgraciadamente, sobre lo que existe expediente en la Capitanía General de este Reino de Galicia y su auditoría de Guerra, la señora doña Joaquina Mosquera mujer en segundas nupcias de don Juan Rey Carús y Perfume, hija legítima del señor don Gonzalo Mosquera y la señora doña Joaquina Ribera difuntos vecinos de la Coruña. No recibió los Santos Sacramentos por no haber dado lugar lo repentino de la muerte, y fue enterrada en el Campo Santo general de esta Ciudad en el día siete del mes y año expresado; habiendo acompañado el Cadáver el vice-cura de esta Parroquia de Santiago de Betanzos de que era feligresa. Y que conste como Rector lo firmo.

Manuel Saldos Recuero

Se le hizo entierro, y otra función más con asistencia de diez y seis Señores Sacerdotes.

Archivo Histórico Diocesano de Santiago de Compostela, Libro de defunciones de la parroquia de Santiago de Betanzos.

ANEXO 13

Partida de defunción de Juan Rey (1848)

En el día cuatro de mayo de mil ochocientos cuarenta y ocho falleció sobre las diez de la noche, desgraciadamente, sobre lo que existe autos en la Capitanía General de Galicia y su auditoría de guerra, don Juan Rey Carús y Perfume casado con la señora doña Joaquina Mosquera en segundas nupcias e hijo legítimo de don José Rey Carús y de su mujer doña Rosalía Perfume. No recibió los santos Sacramentos, por estar después de la desgracia, destituido de los sentidos no, y fue enterrado en el Campo Santo general el día siete del mes y año expresado con asistencia del vice-cura de esta Parroquia de Santiago de Betanzos de donde era feligrés, y que conste como Rector la firma.

Manuel Saldos Recuero

Archivo Histórico Diocesano de Santiago de Compostela, Libro de defunciones de la parroquia de Santiago de Betanzos.

ANEXO 14

Nota de prensa aparecida en los periódicos madrileños *El Heraldo* (14-V-1848) y *La España* (17-V-1847)

ASESINATO Y SUICIDIO – Un suscriptor de la Coruña nos refiere con fecha 9 el siguiente suceso[86].

Doña Joaquina Mosquera, natural de esta ciudad y perteneciente a una familia de la medianía aristócrata, hermana política del conde de Torre-Muzquiz, vecino de esa corte, viuda del estimabilísimo don Miguel Pardo Bazán, diputado que fue a Cortes, su primer marido, incurrió en la desgracia de enamorarse de un militar retirado, don Juan Rey, de genio violento. Esta señora contrastaba las dotes naturales de su segundo marido el Rey con la desgracia de su limitadisimamente escaso talento, y de este contraste, porque uno y otro carecían de prudencia, resultaban altercados sobre

[86] En *La España* la nota se encabeza: "ASESINATO Y SUICIDIO. Escriben de la Coruña:".

objetos generales y de intereses; en el que tuvieron entre si el 4 del corriente en su casa habitación de la ciudad de Betanzos se cerraron marido y mujer en un gabinete, y al abrir la puerta con violencia, después de haberse oído dentro dos tiros de pistola, apareció, ¡horrorosa aparición! la señora degollada por el marido con una navaja de afeitar, y el marido despedazado el cráneo por dos pistoletazos, con una carta sobre la mesa en que afirma solo lleva al otro mundo la pena de no dejar muerta la doncella de su mujer y otro dependiente de la casa del primer marido.

FUENTES DOCUMENTALES

Archivo de la Diputación de A Coruña (1817-1848): Documentos de la familia Bermúdez de Castro que acompañan al expediente de donación del pazo de Mariñán a la Diputación, Libros de cuentas, signatura H-51.

Archivo de la Real Academia Galega (1823): Partida de nacimiento de Adelaida Pardo Bazán, Fondo Familia Pardo Bazán, Bienes de los Pardo Bazán, Archivo general, Partidas sacramentales, signatura 370/34.6.

Archivo de la Real Academia Galega (1824): Partida de nacimiento de Gonzalo Pardo Bazán, Fondo Familia Pardo Bazán, Bienes de los Pardo Bazán, Archivo general, Partidas sacramentales, signatura 370/34.5.

Archivo de la Real Academia Galega (1829): Partida de nacimiento de Demetrio Pardo Bazán, Fondo Familia Pardo Bazán, Bienes de los Pardo Bazán, Archivo general, Partidas sacramentales, signatura 370/34.2.

Archivo de la Real Academia Galega (1833): Partida de defunción de Gonzalo Pardo Bazán, Fondo Familia Pardo Bazán, Bienes de los Pardo Bazán, Archivo general, Partidas sacramentales, signatura 370/34.4.

Archivo de la Real Academia Galega (1840): Libro cobrador del partido de Cañás, Bienes de los Pardo Bazán, Partido de Cañás, Libros cobradores, signatura 427/3.

Archivo de la Real Academia Galega (1843): Testamento de Joaquina Mosquera, Fondo Familia Pardo Bazán, Bienes de los Pardo Bazán, Archivo general, Documentación testamentaria, signatura 371/1.

Archivo de la Real Academia Galega (1847a): Exhorto del Juzgado de Betanzos para notificar a los caseros y pagadores de José Pardo Bazán el nombramiento de José María Bermúdez de Castro de nuevo curador de José Pardo Bazán, Bienes de los Pardo Bazán, Partido de Betanzos, Curadorías, signatura 450/3.18.

Archivo de la Real Academia Galega (1847b): Partida de matrimonio de Joaquina Mosquera y Juan Rey, Fondo Familia Pardo Bazán, Bienes de los Pardo Bazán, Archivo general, Partidas sacramentales, signatura 370/34.1.

Archivo de la Real Academia Galega (1847c): Testimonio del escribano de Betanzos del auto del juez de Betanzos a petición de Joaquina Mosquera contra Luís Guergué para que devuelva la casa y demás objetos de José Pardo Bazán, Fondo Familia Pardo Bazán, Bienes de los Pardo Bazán, Partido de Meirás, Pleitos, signatura 442/9.

Archivo de la Real Academia Galega (1847-1848): Alegaciones de Luís Guergué, apoderado de José Pardo Bazán, y José Portela en pleito sobre nulidad de arrendamiento de bienes en San Martiño de Meirás, Fondo Familia Pardo Bazán, Bienes de los Pardo Bazán, Partido de Meirás, Pleitos, signatura 441/33.1.2.

Archivo de la Real Academia Galega (1847-1856): Recibos de pagos al Estado por la compra de rentas desamortizadas, Fondo Familia Pardo Bazán, Bienes de los Pardo Bazán, Partido de Aranga, Recibos, signatura 389/1.2.

Archivo de la Real Academia Galega (1850): Transacción entre José Pardo Bazán y Adelaida Rey Mosquera sobre las partijas de los bienes de Joaquina Mosquera, Fondo Familia Pardo Bazán, Bienes de los Pardo Bazán, Partido de Aranga, Partijas, signatura 389/1.3.

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

Archivo de la Real Academia Galega (1863): Transacción entre José Pardo Bazán y Luís María Guergué en pleito de cuentas, Bienes de los Pardo Bazán, Archivo general, Transacciones, signatura 371/8.

Archivo del Ilustre Colegio de Abogados de A Coruña (1829-I-2): Testamento de Isabel Hijosa, Protocolos de Domingo Benito Arias, legajo 7336.

Archivo del Ilustre Colegio de Abogados de A Coruña (1846-VIII-20): Poder de Joaquina Mosquera a favor de José María Pérez, Protocolos de Ramón Fernández, legajo 9381.

Archivo del Ilustre Colegio de Abogados de A Coruña (1846-X-11): Poder de Joaquina Mosquera a favor de Luís María Guergué, Protocolos de Tomás Montes, legajo 8683.

Archivo del Ilustre Colegio de Abogados de A Coruña (1846-X-24): Codicilo de Joaquina Mosquera, Protocolos de Ramón Fernández, legajo 9381.

Archivo del Ilustre Colegio de Abogados de A Coruña (1846-XI-30): Escritura de donación inter vivos otorgada por la Sra. Dª Joaquina Ribera y Pardo a favor de Dª Joaquina Mosquera, Protocolos de Tomás Montes, legajo 8683.

Archivo del Ilustre Colegio de Abogados de A Coruña (1846-XII-30): Foro otorgado por la Sra. Dª Joaquina Ribera y Pardo a favor de Dª Joaquina Mosquera, Protocolos de Tomás Montes, legajo 8683.

Archivo del Ilustre Colegio de Abogados de A Coruña (1847-I-6): Codicilo de Doña Joaquina Mosquera Viuda, Protocolos de Tomás Montes, legajo 8684.

Archivo del Ilustre Colegio de Abogados de A Coruña (1847-III-2): Poder de José María Bermúdez de Castro a procuradores para pleito, Protocolos de Manuel Agra, legajo 9355.

Archivo del Ilustre Colegio de Abogados de A Coruña (1847-III-4): Revocación de poder de Joaquina Mosquera a Luís María Guergué y otorgamiento de otro a Celestino Martínez del Río, Protocolos de Andrés Peón, legajo 3601.

Archivo del Ilustre Colegio de Abogados de A Coruña (1847-III-5): Convenio de los señores doña Joaquina Mosquera, su hija doña María del Carmen Mosquera, esposo de esta, e hijo político de aquella el conde de Torre-Muzquiz, Protocolos de Manuel Agra, legajo 9355.

Archivo del Ilustre Colegio de Abogados de A Coruña (1847-III-21): Poder del Sr. Dn. José María Bermúdez de Castro como curador de Dn. José Pardo Bazán a favor de Dn. Luís María Guergué, Protocolos de Manuel Agra, legajo 9355.

Archivo del Ilustre Colegio de Abogados de A Coruña (1847-VII-2): Cesión y venta de Andrés Perfume a favor de Juan Antonio de la Peña, Protocolos de Ramón Fernández, legajo 9382.

Archivo del Ilustre Colegio de Abogados de A Coruña (1847-XII-20): Poder de José María Bermúdez de Castro a procuradores para litigar, Protocolos de Manuel Agra, legajo 9355.

Archivo del Reino de Galicia (1814-X-30): Fianza a favor de Gonzalo Mosquera para salir de la cárcel, Protocolos, legajo 2194.

Archivo del Reino de Galicia (1837): D. Juan Bautista Guergué con D. José María Jaspe sobre partija de bienes, Real Audiencia de Galicia, legajo 12711/40

Archivo del Reino de Galicia (1847): El Juez de 1ª Instancia de Betanzos con el de A Coruña sobre conocimiento de la curadoría de José Pardo Bazán, Real Audiencia de Galicia, legajo 27897/88.

Archivo del Reino de Galicia (1853-1863): José Pardo Bazán con Luís María Guergué y Juan Nepomuceno, Real Audiencia de Galicia, Escribanía de Pillado, legajo 12965/44.

Archivo Histórico Diocesano de Santiago de Compostela (1788-1798), Libro de bautizados, Parroquia de San Nicolás (A Coruña), Libros sacramentales, legajo 12.

Archivo Histórico Diocesano de Santiago de Compostela (1844-1851), Libro de bautizados, Parroquia de San Xurxo (A Coruña), Libros sacramentales, legajo 22.

Archivo Histórico Diocesano de Santiago de Compostela (1845-1870), Libro de defunciones, Parroquia de Santiago (Betanzos), Libros sacramentales, legajo 31.

Archivo Histórico Municipal de A Coruña (1813): Varios.

Archivo Histórico Municipal de A Coruña (1815): Causa contra los liberales de la Coruña.

Archivo Histórico Municipal de A Coruña (1816): Censo municipal de 1816, Padrones, signatura SC-1057.

Archivo Histórico Municipal de A Coruña (1845): Censo municipal de 1845, Padrones, signatura 1080.

Archivo Histórico Municipal de A Coruña (1847): Registro de nacidos en las parroquias de A Coruña, signatura 1612.

Archivo Militar de Segovia (1818-1838): Expediente de Juan Bautista Guergué, legajo G-4089.

Archivo Militar de Segovia (1843-1848): Expediente de Juan Rey Perfume, legajo R-640.

Archivo Municipal de Betanzos (1848): Padrón de habitantes de 1848, Libro del barrio de San Francisco, signatura 221.

BIBLIOGRAFÍA

Barreiro Fernández, X.R. (1982): *Liberales y Absolutistas en Galicia*, Vigo, Ed. Xerais.

Barreiro Fernández, X.R., coordinador (1998): *Historia de la Universidad de Santiago de Compostela: el siglo XIX*, Santiago de Compostela, Universidade.

Barreiro Fernández, X.R., et alii (2003): *Parlamentarios de Galicia*, 2ª ed., Santiago de Compostela, Parlamento de Galicia e Real Academia Galega.

Durán de Porras, E. (2008): *Galicia, The Times y la Guerra de Independencia*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza.

Ferrer, M., Tejera D. y Acedo, J. F. (1943): *Historia del Tradicionalismo español*, t. IV, Sevilla, Ediciones Trajano.

Ferrer, M., Tejera D. y Acedo, J. F. (1947): *Historia del Tradicionalismo español*, t. IX, Sevilla, Ediciones Trajano.

Mariño Bobillo, María Consuelo (2009): *La Coruña bajo el reinado de Fernando VII: la burguesía comercial*, A Coruña, Librería Arenas.

Meijide Pardo, Antonio (1967): "Hombres de negocios en La Coruña dieciochesca: Jerónimo Hijosa", en *Revista del Instituto José Cornide de Estudios Coruñeses*, n. 3, pp. 85-148.

Odriozola Rico-Avello, Carlos de (2005-2006): "Los Aldao, Bermúdez de Aldao y Bermúdez de Castro, señores de la fortaleza de Gondar", en *Anales de la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía*, n. 9, pp. 123-228.

Saavedra Fernández, Pegerto (2011): "A cultura pacega: algunhas mostras", en Javier Barcia González (coord.): *Fidelidade á terra: estudos dedicados ó profesor Xosé Ramón Barreiro Barreiro*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago, pp. 287-312.

La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán
Núm. 8, pp. 57-70.
© 2010-2011. Casa-Museo Emilia Pardo Bazán

Emilia Pardo Bazán. "Feminista": desigualdad intergenérica y maltrato doméstico

Araceli Herrero Figueroa
(UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA)
araceli.herrero.figueroa@usc.es

(recibido novembro/2011, revisado decembro/2011)

RESUMEN: El relato "Feminista" supone una diatriba contra la desigualdad de derechos entre hombre y mujer, centrándose en el rechazo a la domesticidad y sometimiento de la mujer de su casa, supuesto "ángel del hogar", y su revanchismo consecuente. La alternancia de roles, simbolizada en los cambios de prendas de vestir (pantalones y enaguas), y el relevo en el "poder conyugal" conllevarán la alternante y recíproca violencia doméstica entre Nicolás Abreu y Clotilde Pedregales, coprotagonistas en el relato.

PALABRAS CLAVE: desigualdad intergenérica y violencia doméstica.

ABSTRACT: Feminist stories are diatribes against the inequality of rights between men and women. They are based on a rejection of women's subjection to the domestic sphere that presupposes that a woman is the Angel of her home. This makes it difficult for women not to be overwhelmed with feelings of revenge.

The alternation of roles, shown in the exchange of clothes (trousers and skirts) and the marital power taken in turns brings as a consequence a mutual domestic abuse between Nicolás Abreu and Clotilde Pedregales, protagonists of this story.

KEY WORDS: gender inequality and domestic abuse.

INTRODUCCIÓN

Para asumir la cuestión de la violencia doméstica, en este caso concreto maltrato recíproco en el matrimonio, nos vamos a centrar en la lectura de un cuento eminentemente didáctico: "Feminista"[1], texto apenas estudiado que pone en solfa la institución matrimonial y desmitifica el rol de "la mujer de su casa", en línea con Concepción Arenal (1916), frente a la perfecta casada que nos presenta en su famoso libro Fray Luis de León, libro de gran proyección en aquella época (según se deduce por las numerosas ediciones que se constatan), "perfecta casada" que doña Emilia minusvalora de la misma forma que subestima, como veremos ya concretamente en este relato, los valores tradicionales que adornan el estereotipo de matrona romana convocada, en tono irónico, desde la cita del epitafio latino de Claudia (*Corpus Inscriptionum Latinarum:* s. II a C.) quien, desde la lápida de su tumba, ponderando

[1] El relato fue publicado en 1909 en *Sud-exprés (Otros cuentos)*, O.C. T. XXXVI, pp. 56-60. Seguimos la edición de J. Paredes Núñez (Pardo Bazán: 1990). Concretamente figura en el vol. III, pp. 106-109.

sus propias virtudes "terrenales", se autodefine como esposa "amable en el hablar, honesta en su comportamiento" que "guardó la casa" e "hiló la lana". Así Doña Emilia, desde el intertexto citacional latino (que no cita bíblica, como se dijo), fustiga en "Feminista" a aquel "ángel del hogar" que de víctima pasará a verdugo, en intercambio de roles que se acompaña de trasvestismo trágico-cómico.

Clotilde Pedregales, coprotagonista, arquetipo de mujer de la clase media sometida a la *auctoritas* de un marido inmisericorde, se nos revela en su revanchismo como sardónica respuesta a toda una serie de coetáneos, de escritores y autores varios de textos didácticos dirigidos a la educación de la mujer que ponderaban virtudes del ama de casa con las que la condesa no concuerda, en buena manera porque poco tenían aquellas supuestas modélicas mujeres con la mujer nueva que doña Emilia postula o con la mujer del porvenir que, en línea con Concepción Arenal, la narradora coruñesa propugnaba. En 1913, en *La Nación* (Pardo Bazán 1999b: 796), escribe:

> No es que sean malas estas KKK[2]. Al contrario, las considero importantes y por extremo excelentes. Pero no las creo, en modo alguno, incompatibles con "lo demás". Se puede amar y cuidar a los niños, guisar bien y rezar fervorosamente, y a la vez reclamar los derechos que la mujer posee, y que debe poseer, y que no poseerá nunca si no se persuade de que en justicia le corresponden y los solicita.

Ciertamente, la famosa cuestión de la mujer que la condesa asume tras sus primeros textos[3], traspasa y se cruza con motivos varios en distintos relatos pardobazanianos en buena parte de los cuales va a manifestarse de forma más explícita y rotunda que en la producción periodística. Ya en otros lugares hemos precisado que la creación ficcional pardobazaniana presenta en ocasiones fuerte didactismo (Herrero 2008): doña Emilia lleva a la ficción cuestiones que no formulaba explícitamente en la prensa periódica en la cual se nos presenta como más cauta y comedida. En cierta manera, mediante el discurso, por la delegación en relatores y narradores, delegación que le confería mayor independencia en la exposición de sus opiniones y su criterio, adoctrina con mayor firmeza. Y este es el caso de "Feminista", relato en el cual el receptor, desde la historia, desde los hechos que se nos presentan, fácilmente deducirá el aleccionamiento implícito o si se quiere moraleja o mejor el escarmiento que la escritora coruñesa, en línea con su muy admirada María Zayas, desea presentar al lector.

Por supuesto, situaremos este relato en el *corpus* narrativo didáctico-feminista, *corpus* del que ya diferentes estudiosos se ocuparon, sin por ello obviar aquellos estudios, ensayos y artículos en los que leemos la defensa de la mujer desde el rechazo a la domesticidad o la denuncia por la vulnerabilidad del ama de casa en el

---

[2] Se refiere a las iniciales de los términos alemanes: *Kinder*, *Küche*, *Kirche*, acrónimo del tradicional "reino" de la mujer: niños, cocina, iglesia. Singularmente, en el relato se omiten los niños y la iglesia, y dada la posición social de la burguesa Clotilde, incluso se la redime de la sujeción al "puchero" sin por ello liberarla de la "tiranía doméstica" que se le anuncia ya al día siguiente de su noche de bodas.

[3] Por ejemplo, no aparece aún en su primera novela: *Aficiones peligrosas*, como en su lugar hemos precisado (Herrero 2011).

matrimonio. Y precisamente en este aspecto es en el que debemos necesariamente remitir ya no sólo a *La Nación*, *La España Moderna*, *La Ilustración Artística, etc.* sino, y muy especialmente a *Nuevo Teatro Crítico*, y concretamente a "Concepción Arenal y sus ideas acerca de la mujer"[4] en cuanto al rechazo a la desigualdad entre marido y mujer en cuestiones domésticas, sociales, legales y políticas, carencia esta de igualdad de marido y mujer cuya denuncia será constante en la obra pardobazaniana en la que no sólo se propugna el matrimonio *inter pares*, de que en otras ocasiones hemos hablado, sino que se insiste en la imperiosa necesidad de la compenetración intelectual a la manera de la unión modélica de Stuart Mill y la señora Taylor (Pardo Bazán: 1999a, 215-230). Con esta pareja ejemplar poco van a tener en común Nicolás Abreu y Clotilde Pedregales, como tampoco hay nada que los relacione con Feíta Neira y Mauro Pareja de *Memorias de un solterón*.

Esta lectura de "Feminista" que presentamos es, claro está, nuestra interpretación, pero no se nos escapa la pluralidad significativa de que, ya desde la ambigüedad del título, participa el texto, multiplicidad de lecturas que merced lectores de diferentes edades y sexo hemos podido constatar. Sobre este relato, apenas hemos localizado estudios, salvo la interpretación de E. Cibreiro (2007), lectura con la que en determinados aspectos concordamos.

Las directrices de nuestro estudio se centrarán, pues, en la cuestión de la mujer, la discriminación genérica que doña Emilia, a partir de un determinado momento asume, como hemos adelantado, la cuestión de la domesticidad, la desmitificación de la mujer de su casa, del "ángel del hogar" y el consecuente maltrato y violencia doméstica que, en reciprocidad, se infligen. Esto último, en su relación con otros textos estudiados por las profesoras P. Couto Cantero y P. Carballal Miñán, nos ha llevado a conformar un apartado en los estudios de este número de *La Tribuna*.

"FEMINISTA", UN RELATO DE BALNEARIO

Si por su tema "Feminista" se incluye entre los textos de violencia doméstica, en cuanto a sus coordenadas espacio-temporales, concretamente el espacio de la historia, podemos situar el relato dentro de los parámetros de la literatura balnearia de Emilia Pardo Bazán, en línea con otros muchos escritores que situaron sus creaciones en los distintos y famosos balnearios españoles o europeos. Tal es el caso de Palacio Valdés, Valle Inclán, Galdós, Pereda y muy especialmente Azorín, o ya, entre los extranjeros, con Goethe, Balzac, Maupassant, Proust, Dostoievski, Ibsen, George Sand y otros, como los Goncourt, que proyectaron su mordacidad sobre los "agüistas" de Vichy, balneario bien conocido por la condesa y que aparecerá precisamente en *Un viaje de novios*.

---

[4] *Nuevo Teatro Crítico*, año III, nº 26, 1893, pp. 269-304. Hoy en <cervantesvirtual. com>. Por la selección de textos que debemos considerar a lo largo de este estudio, a fin de agilizar la citación, seguimos la edición de G. Gómez Ferrer: *Pardo Bazán. La mujer española y otros escritos* (Pardo Bazán: 1999a).

Es sabido que doña Emilia era asidua a los balnearios, y entre ellos los gallegos de A Toxa, por supuesto O Carballiño (próximo a las propiedades rurales de su marido) y muy especialmente Mondariz, balneario al que dedicó toda esa serie de artículos publicados en revistas nacionales y extranjeras que, sin duda por nuestro conocimiento, no dejamos de evocar ahora[5], lo cual nos hace considerar "Feminista" a la par de textos varios que han merecido el estudio de destacadas críticas pardobazanianas como Y. Pérez Sánchez (2006) o P. Carballal Miñán (2009).

Sin duda, "Feminista" es una magnífica representación de literatura balnearia y una de las más logradas creaciones de Pardo Bazán. Su contextualización nos parece un acierto porque, entre otros aspectos, presenta la cuestión terapéutica y médica (y en concreto, la orientación al Higienismo que bien conocía y ponderaba la condesa), cuestión de transcendencia en el desarrollo del relato y en el desenlace en el cual, bajo la excusa de atenciones y cuidados a un marido decrépito y dependiente, se nos revelará maltrato "enfermeril".

Un acierto, pues, esta ubicación del texto, como también lo es la creación de un segundo narrador: el médico hidrólogo (a la manera del doctor Duhamel del balneario de Vichy, en *Un viaje de novios*), un ponderado y objetivo médico de balneario que, focalizando la escena de las enaguas, no deja de suscitar simpatía por la "ocurrencia" del trasvestismo revanchista.

Balneario y médico como en otros relatos. El médico como autoridad, de gran relevancia en la narrativa pardobazaniana como veremos en el trabajo de Carballal Miñán en esta misma revista, un médico por cuya experiencia, conocimiento y atención a la mujer y sus dolencias (no pocas veces derivadas de una frustrante y alienante domesticidad), a la manera del escritor gallego J. Rodríguez López (también hidrólogo), merecería el apelativo de "feminista", de la misma forma que sí mereció, en palabras de la doña Emilia, su buen amigo Giner de quien precisa en la necrología: "como hombre de vida honesta, era feminista incondicional" (Pardo Bazán 2005: 488).

Un médico hidrólogo, pues, como relator a la par de una agüista, cliente del establecimiento, ambos narradores intra y homodiegéticos que nos van a trazar el retrato esperpentizado de un matrimonio desde las distintas escenas de la fábula de este cuento que sin duda es uno de las más logradas diatribas contra la desigualdad en la institución matrimonial.

---

[5] La escritora lo denomina Aguasacras. En Galicia la toponimia registra como Aguas Santas diferentes lugares vinculados a fuentes termales, que en no pocas ocasiones se "cristianizan" bajo la advocación bien de la Virgen bien de distintos santos. Pese a ello, tras el topónimo pardobazaniano, evocamos Mondariz de la misma forma que en lo que se refiere al médico hidrólogo no podemos menos que recordar la estrechísima relación de amistad de la escritora, no sólo con Enrique Peinador, sino con Isidro Pondal Abente, médico de baños y director del famoso establecimiento.

DRAMATIS PERSONAE

Estamos ante un relato didáctico, un *exemplum* que, bajo apariencia de farsa, leemos como enormemente dramático. La narración se centra y equilibra en tanto al retrato de dos personajes humillados en sucesión y relevo, dos figuras que en momentos distintos de la vida conyugal alternan sus roles de víctimas/verdugos y que no dejan de implicar un único sujeto.

Tenemos, así, un matrimonio que, como fonema, se realiza en esos dos alófonos, esposo y esposa, caricaturizados desde una visión pesimista de la vida conyugal, dos actores que, recíprocamente y en sucesión temporal se maltratan con absoluta falta ya no de amor, que no había existido en el concierto de un matrimonio de conveniencia, sino de respeto y más diríamos de la caridad, de aquella humanidad que doña Emilia solicita cuando escribe en *La Ilustración Artística* en 1902 (Pardo Bazán 2005: 157):

> Noto algo de consolador, que alienta la esperanza: el hecho de que ninguna persona culta e imparcial que examine despacio la situación de la mujer ante la ley y la costumbre, deja de manifestar en ese sentido que se llama "feminista" y que no debiera llamarse más que humano.

Se demuestra, así, el carácter lesivo del matrimonio, pero ya no sólo para la mujer a la que se somete a obediencia y sumisión y se supedita al criterio y arbitrio masculino en virtud de su dependencia económica y falta de formación, sino también para el marido sobre el que, al final de sus días, se ceba el resentimiento de aquella convertido en revancha. Alternancia y reemplazo en la violencia, maltrato doméstico ejercido bajo supuesta *auctoritas*.

Y con estos parámetros es como analizaremos estos "personajes ejemplares", dos estereotipos que, en alternancia se relevan en la lucha por el poder merced la simbología de las prendas de vestir que constituían inconfundible señal de género e implícita significación de rol: los pantalones y las enaguas.

3.1 Nicolás Abreu, *auctoritas* en enaguas

Hemos hablado de la contextualización, de aquel balneario en el que se desarrollan dos escenas, dos instantáneas que completarán el retrato de un desabrido y decrépito tertuliano que, presuntuoso machista y defensor acérrimo de la imperante "potestas" marital, ya anciano, deviene en la intimidad de la alcoba trasvestido, humillado y "dócil" cónyuge.

Con el trazado de Nicolás Abreu y Lallana, una vez más doña Emilia se revela como magistral retratista de figuras masculinas, aquí el prototipo de tertuliano que doña Emilia, ya en sus últimos tiempos, en 1919, evocará en las páginas de *La Nación* (Pardo Bazán 1999b: 1322):

> Este problema [el feminismo] fue el que en mi juventud juzgué imposible que se plantease aquí nunca. Los hombres lo tomaban a chanza y hacían sobre él chistes muy manidos, pedestres, pero de infalible efecto en casinos y tertulias [...]

> Las mujeres... ¡ah, las mujeres! se crispaban, se escandalizaban y se deshacían en protestas de sumisión a la autoridad viril... eran las peores enemigas de las que pensábamos en reinvidicarnos derechos.

Nicolás Abreu era, así, intransigente, dogmático e intemperante tertuliano, si bien ya no coreado por mujeres alienadas porque, como diremos, Clotildita había desarrollado, el arte del disimulo e interiormente se sabía con ventaja sobre quien había tenido que pasar de "llevar" los pantalones a vestirse por la cabeza, ponerse las enaguas, en alternancia de rol por relevo en el maltrato doméstico.

Abreu, el "querido Nicolás", como le dice su solícita "enfermerita", nos es presentado por un primer narrador, una "agüista", buena observadora del comportamiento en público de aquel jefe superior de administración que, pese a no responder a las tres **t** del marido desaconsejado por doña Emilia ("tibio, tedioso y tacaño")[6], es deplorable e intransigente machista (si no misógino) e intemperante polemista, defensor de las prerrogativas que la sociedad y las normas sociales (más incluso que las jurídicas) otorgaban en exclusividad al marido.

Pardo Bazán, lo hemos anticipado, en su loa de Giner, a la muerte de éste en 1905 lo defininió como feminista. Sabía bien doña Emilia que el adjetivarse "feminista" no debía ser privativo de la mujer. Poco podía esta si el hombre no participaba del reconocimiento de la igualdad intergenérica. Doña Emilia precisa en *La Ilustración Artística* en 1901 (Pardo Bazán 2005: 134):

> Yo siempre he dicho-aunque me desalentase el comprobar lo "pequeños" que son en esto los más "grandes"- que el derecho de la mujer ha de reivindicarlo el varón, al fin más fuerte y más ilustrado ahora.

Y a nada de eso respondía Nicolás Abreu, por mucho que, al final de su vida, en la intimidad se viese obligado a vestir encañonadas enaguas. Una vez más el valor y simbología de la vestimenta tan del gusto de la condesa de Pardo Bazán, pero aquí, magnífica ironista, revelando el "traspaso" de poderes en aquel desequilibrado matrimonio.

"El hábito no hace al monje", parece indicársenos con el hecho. El obligado trasvestismo no implicaba ningún cambio, de ahí que tampoco descartemos en la interpretación del título del relato la posibilidad de aplicar aquel epíteto de "feminista" al marido disfrazado, por supuesto desde la doble lectura que requiere la ironía que, sin duda alguna, doña Emilia manejaba magistralmente y que, implacable, aplica ahora a Nicolás Abreu.

Nicolás Abreu se nos presenta como el "hombre necio" (que diría sor Juana Inés de la Cruz) que ya en su momento se había jactado de una deplorable demostración de autoridad sobre una jovencísima, ilusionada e indefensa recién casada a quien derrota, a la mañana siguiente de su noche de bodas, en su "ideal femenino,

---

[6] *La Ilustración Artística*: 19/09/1910 (Pardo Bazán 2005: 425).

honrado, juvenil, que pide amor y no servidumbre". Vil triunfo en desigual lid de hombre mayor corrido y joven, ingenua e ignorante "niña" a quien los padres "dieron gustosos" en matrimonio, un matrimonio que, por unión desigual no sólo en edad, sino, y muy especialmente, en posición conllevó una vida subyugada.

Y aquel ser que se jactaba en público de haber vejado a su mujer tras la noche de bodas, que la había sometido a su arbitrio, ciertamente maltrato doméstico, y que adoctrinaba a los agüistas sobre los deberes de las "hembras", arreciando sus comentarios ante la presencia de la narradora (quien, para que no se exaltase acababa dándole la razón), aquel marido provocador y polemista se nos presentará al fin humillado en la intimidad de la alcoba por aquella niña convertida ya en viejecita seca y sana como "pasa azucarosa" que le obligaba a ponerse no ya sus faldas sino sus enaguas de encajes, su ropa interior (¡bastante que lo librase de los "culottes"!), como preámbulo a las "curas prolijas y dolorosas, las fricciones útiles y los "enfranelamientos precavidos" de la "enfermerita", otrora ejemplar "perfecta casada".

Nada tenía Nicolás Abreu de "dulce dueño" y nada merecía aquel marido, tirano doméstico, pues tampoco era hombre de mérito ni había sufrido, ciertamente, vida estresante: Nicolás Abreu era un alto funcionario que, "provisto de buenas aldabas", buenas influencias y recomendaciones, y no por valía personal, había prosperado alcanzando "colocaciones excelentes".

Sobre su delicada y enfermiza senectud conviene recordar lo que doña Emilia escribe en 1901 en *La Ilustración Artística*: "la mujer sufre las enfermedades que Dios le envía, y el hombre las que él mismo se busca y proporciona". Y en este caso del señor Abreu una juventud desordenada (no propiamente enfermedades venéreas), la falta de disciplina y hábitos saludables (el Higienismo y su relación con la moral), y no el esfuerzo, pasaron factura en la vejez con "alifafes y dolamas" que más que las curas hídricas de Aguasacras requerirían la fuente de Juvencia del mito de la eterna juventud. Superfluas, pues, "las curas prolijas y dolorosas" de su "enfermerita", curas que incluso para merecerlas requerían del humillante trasvestismo.

Ciertamente, Abreu es un pobre viejo decrépito, humillado y maltratado psicológicamente (si es que no lo era también físicamente, merced aquellas prolijas curas). Había caído en manos de quien había sido capaz de esperar años, toda una vida de resentimiento, para poner en práctica su revancha. El retrato de este hombre, tirano doméstico, es sin duda, como adelantamos, uno de los retratos masculinos mejor trazados en la narrativa corta pardobazaniana, un retrato que nos obliga a desplazarnos desde la más rotunda animadversión y menosprecio por el personaje a la conmiseración, por mucho que se le considere merecedor de represalia.

Una vez más, pues, un impresentable marido como otros muchos que desfilan por la narrativa pardobazaniana, hombres que se casaban bien por procrear dentro de la legalidad que les era ajena como don Pedro de *Los Pazos de Ulloa,* o como aquí, en el caso del señor Abreu, por simple "higiene matrimonial", tras juventud disipada. Matrimonio de conveniencia, por supuesto sin amor y, lo que es peor, sin el respeto

requerido y sin la compenetración e igualdad de derechos que doña Emilia postulaba como condición *sine qua non* para una positiva unión conyugal.

El relato, lo hemos dicho, tiene mucho de *exemplum,* y no excluiremos la posibilidad de un lector implícito masculino, un lector que debería "escarmentar en cabeza ajena" viendo las trágicas consecuencias a la que abocaba la humillación, la sumisión y, en suma, el maltrato a la supuesta "perfecta casada", aquel arquetipo de mujer española cuyo ideal, equivocado, implicaba negatividad. En ello había insistido Concepción Arenal en *La mujer del porvenir. La mujer de su casa*, salvando al matrimonio, institución admirable en igualdad de derechos y deberes, matrimonio *inter pares*. Y en ello sí coincidían plenamente las dos escritoras coruñesas.

3.2. Clotilde Pedregales, "ángel del hogar"

Clotilde Pedregales no deja de ser una de las más singulares creaciones femeninas de Emilia Pardo Bazán. Y dentro de la amplia galería de mujeres que desfilan por su narrativa representa una interesante modulación del estereotipo formado en torno a la mujer de su casa, mujer de existencia sometida a la *potestas* del marido, y de vida ciertamente nociva y con consecuencias nefastas para su contexto familiar, como precisa Concepción Arenal (Arenal 1916: 241 y 244):

> Se ha querido limitar la vida de la mujer, física, moral e intelectual, de manera que no saliese del hogar doméstico, sin ver que no era obra de *concentración*, sino de mutilación la que se hacía; que de la criatura debilitada no podía salir la mujer fuerte, ni de la persona rebajada y empequeñecida, la gran figura de la esposa intachable y de la madre modelo [...] Así, pues , el régimen actual, debilitando a la mujer física, intelectual y moralmente, la hace más desgraciada y menos útil a la sociedad y a la familia, y es, con frecuencia, una víctima que, en vez de redimir, contribuye a inmolar a los que la sacrifican.

Clotilde, arquetipo de la mujer española de aquel tiempo, ilustra la mujer de la clase media que nos presenta doña Emilia en "La Mujer española" de *La España Moderna* (Pardo Bazán 1999a: 99-106). Es la joven de escasa formación y preparación que, por creer que ha de sostenerla el trabajo de marido, se pasa la juventud al acecho de este, todo lo más educada en lo externo, ornamental y superficial y cuyo destino, tras tener la suerte de encontrar esposo, será el vivir subyugada y alienada por la domesticidad.

Clotilde, así, es la mujer casada con funcionario, no con "artesano", que sin interesarse por la obtención de bienes que le procuren su subsistencia, responde, perfectamente, como diría doña Emilia, a lo de "la pierna quebrada de nuestras rancias instituciones" (Pardo Bazán 1999b: 293) que supeditan la vida de la mujer al arbitrio masculino. Conforma con Nicolás Abreu ese desajustado matrimonio de hombre mayor que casa con jovencita "mona, bien educada y sin posición ninguna". Había hecho buena boda, quedaba colocada, lograba profesión aunque ésta fuese la de servil ama de casa frustrada, desencantada, sumida en el "silencio absoluto,

impenetrable, en que se envuelven tantas derrotas del ideal, del humilde ideal femenino, honrado, juvenil, que pide amor y no servidumbre".

Pero doña Emilia mal podía liberar a Clotildita de su responsabilidad porque la escritora, casada a los quince años, completó su formación y luchó por lograr, como ella dice, sus "primeras pesetas" (Herrero 2008: 102). Como se diría hoy, supo crearse su propio puesto de trabajo; supo tener un medio de vida propio que además le valió reconocimiento y título nobiliario. Ahora bien, esa lucha por la autonomía económica, base para que la mujer tuviese un lugar bajo el sol no era lo general. Por ello precisa en una de las crónicas de *La Nación* en 1909 (Pardo Bazán 1999b: 291):

> [...] Las innegables facultades de la mujer española no la llevan, por ahora al menos, ni a estudiar ni a buscarse caminos para desenvolverse y vivir. La cuestión feminista, la reivindicación de los derechos de la mujer, no ha sido planteada aquí, ni con vehemencia ni sin ella.

No leemos, pues, lástima por aquella pasada vida de mujer de su casa si bien en parte a ella remita el sutil, que no menos cruel, revanchismo de quien pasaba socialmente por abnegada, solícita y sacrificada esposa. Y que la condesa premie a Clotilde con el tratamiento de "excelentísima" (que figura en la esquela funeraria del esposo) y especialmente con la holgada viudez final, la "gloriosa viudez" de que doña Emilia habla en otros textos y cuentos, tampoco implica merecimiento sino mero azar, suerte con que la vida la premia.

Doña Emilia, en textos varios, mostró así su menosprecio por aquellas mujeres que aceptaban sumisas su supuesta inferioridad y decidían acatar la dependencia, por cómoda que esta fuese (el *topos* de "¡al infierno en coche!"). Clotilde es dócil ("¡Obedecer es ley!", se nos dice), pasa de la tutela paterna a la dependencia marital, manteniéndose en esa eterna infancia que la mala educación de la mujer potenciaba; carece de empuje (tal vez porque ya la primera lección en su noche de bodas es de sometimiento y humillación) y ni es voluntariosa ni temperamental, es una pusilánime y eso no lo perdona la condesa de Pardo Bazán que ama las mujeres con arrestos.

Clotilde no viviría como doña Emilia ni enamoramientos platónicos ni apasionadas relaciones. Nada tiene con la Tristana primera (difícilmente se procuraría un joven Horacio), pero que se comporte de acuerdo con lo estipulado y exigido no la hace ejemplar. Derrotada también en su idealismo, se entrega a la vida alienante de ama de casa en virtud, como la protagonista de Galdós, de un tirano doméstico que impone el modelo burgués de esposa a la que se niega cualquier realización como mujer. Sólo se le concederá un atisbo de simpatía final por su ocurrente venganza "feminista". Su reacción final de despecho le va a conceder el aplauso en su "triunfal" salida de escena y caída de telón en aquella alcoba del balneario que nos despide con el castigado marido en enaguas, sin ya el plus de autoridad inherente a "llevar los pantalones".

Esta "ocurrencia" de las enaguas aporta comicidad a un drama que rozando así la farsa aporta simpatía por Clotilde, pese a no presentársenos como mujer ejemplar. Al releer el texto, conocido el final, comprobaremos que no es gratuita la ironía sobre la divisa de la matrona romana, aquel "guardó el hogar e hiló lana asiduamente". En la lectura doble del recurso irónico reconoceremos la falsedad de considerar modélica la función de la mujer de su casa, el rol "ángel del hogar", prototipo del nefasto resultado del "solo para el hogar ha nacido la mujer", las tres K (*Kinder*, *Küche*, *Kirche*) de que doña Emilia hablaba y que hemos precisado líneas atrás (en nota).

Se caricaturiza, pues, el estereotipo mujer de su casa o, como diría la condesa, la mujer-gallina ponedera y sumisa que nace para vivir *por* y *para* los demás, la mujer anulada socialmente cuyo código de conducta se había potenciado y mantenido a través de los siglos desde aquella matrona romana, Claudia, que nos alecciona con su ejemplo desde el epitafio de su tumba, ejemplo seguido por Clotildita que también habría cumplido con el tono de vida familiar que exigían las convenciones sociales de la mesocracia y sin salida a aquella nefasta domesticidad. En esto, doña Emilia, buena lectora de Ibsen, sabía bien que ni España era Noruega ni Clotilde podía comportarse como Nora de *Casa de muñecas*.

Ahora bien, también los años y aquella vida alienante habían alimentado el resentimiento, obligando a que Clotilde aprendiese y desarrollase el arte del disimulo. Si nos fijamos bien en el texto, hay breve aviso y toque de atención sobre el citado don del fingimiento en aquella "sonrisilla silenciosa y enigmática" con que Clotilde respondía a las catilinarias machistas y al comportamiento desabrido de Nicolás Abreu en sociedad, sonrisilla que revela, asimismo, su poca estima y respeto a la supuesta autoridad de aquel *dilettante* que en público, que no en privado, se erigía en orientador de la conciencia y conducta del ciudadano y de la función de la mujer de su casa. Clotildita, así, se nos revela como ejemplar esposa docta en la "moral utilitaria del fingimiento" de que nos habla la escritora en otros lugares.

El texto, esmeradísimo en la presentación de estos dos caracteres, debe ser cuidadosamente leído. Somos conscientes de su ambigüedad y presentamos nuestra interpretación, por ejemplo, señalando lo apuntado: que ya en la presentación de la joven, "niña casadera", hay un cierto tono menospreciativo, ninguneo para con aquella joven que sin duda respondía bien a las instrucciones de manuales como *Las hijas bien educadas. Guía práctica para uso de las hijas de familia* de Mª Atocha Ossorio y Gallardo[7] donde leeremos sendos apartados como "La mujer, encanto de su hogar" o "Para ser buena enfermera". Pero esa no es la educación que doña Emilia en lugares varios solicita, y el relato desbarata el mérito de este supuesto "ángel del hogar" y más aún su supuestamente esmerada función "enfermeril".

Doña Emilia, pues, una vez más desmonta el *topos* del "ángel del hogar", y de forma un tanto sarcástica el narrador constata que Clotilde, que luego sabremos revanchista, había cumplido el rol de esposa sumisa a la perfección, y a la perfección

[7] Hoy en: <www.cervantesvirtual.com>

también aquellas labores hogareñas, labores propias de una pequeño-burguesa[8] a la que, como se nos precisa, los avances técnicos ya habían liberado de la rueca de hilar y del huevo de zurcir calcetines que su marido, como sabe el lector, consideraba medio de redención y salvación a fin de apartar a las mujeres de las "ideas modernas", ideas que, por supuesto, tendrían mucho que ver con las más o menos tibias reivindicaciones feministas que, esporádicamente y tímidamente, se presentaban entonces en el panorama hispánico.

Caricaturización y rebajamiento grotesco del "ángel del hogar", pues, y de los roles tradicionales en la pareja en virtud del sexo, con proyección en la vestimenta. Es cierto que el relato pudo titularse con los dos símbolos que suscitan la nota trágica (y cómico-trágica): los pantalones y las enaguas. El vestuario, sus complementos y su simbología tienen, sin duda, destacado rol en la narrativa breve pardobazaniana, y aquí los pantalones se configuran como metáfora de la *potestas* y *auctoritas*, frente a las enaguas (ropa interior, que no faldas), símbolo de la sumisión y luego del trasvestismo humillante, pero de ninguna manera de reivindicación femenina o feminista, como hemos precisado.

El relato conforma, pues, en el *corpus* pardobazaniano un apartado sobre la mujer en su hogar dentro del cual, como es lógico, no deja de suscitar el comparatismo. Por ejemplo, en cuanto a la "tiranía doméstica con refinamientos de tortura china" con "Navidad" (Pardo Bazán 1990: III, 40), pero sobre todo con "La enfermera" (Pardo Bazán 1990: II, 390), si bien Clotilde no es la esposa/enfermera asesina; nada hay en el texto que suscite intervención en el fallecimiento del señor Abreu, y ni siquiera omisión de auxilio, porque Clotilde tampoco es Regina, la loba de Lillian Florence Hellman[9].

Lo que sí es Clotilde es el reverso de Feíta Neira quien, sin oponerse a las responsabilidades hogareñas, representa la mujer nueva, la mujer del porvenir que postulaban tanto la condesa como la jurista ferrolana. Clotilde es antagónica porque encarna la domesticidad femenina, el ideal erróneo que ambas escritoras rechazaban. Nada hay en de valor, de energía, de espíritu de superación, de valentía, pese aquella ocurrencia final que nada tiene que ver con la requerida igualdad genérica. Clotilde no deja de ser una revanchista "enfermerita", por mucho que pueda suscitar la sonrisa cómplice de aquellas lectoras algunas de las cuales llegarían a considerar su reacción como supuesta reivindicación "feminista".

---

[8] En *Doña Milagros*, Feíta precisa como labores del hogar: coser, bordar, rezar y barrer. En estas precisiones insiste el señor Abreu, añadiendo la de amamantar, si bien el coser se rebaja en el relato al zurcido de calcetines.

[9] *La loba* (originalmente *The Little Foxes*) es un conocido filme que remite a la obra de teatro de la conocida escritora norteamericana a la que también remite el guión.

4. CONCLUSIÓN

"Feminista" nos remite, como hemos adelantado, a *Nuevo Teatro Crítico*, y más concretamente a aquellas páginas en que la condesa rinde homenaje a la jurista gallega ("Concepción Arenal y sus ideas acerca de la mujer"), por creer omisión imperdonable que en el homenaje del Ateneo no se hubiesen considerado los estudios *La mujer de su casa. La mujer del porvenir* donde se precisa (Arenal 1916: 157 y 163):

> La mujer de su casa es un ideal erróneo [...] señala el bien donde no está: corresponde a un concepto equivocado de la perfección, que es para todos progreso, y que se pretende sea para ella inmovilidad [...] Entremos en una casa bien gobernada y bastante influida por la señora, y veremos que el hogar es un centro de abnegación y un núcleo de egoísmo.

Ciertamente, doña Emilia coincide en muchos puntos con su paisana, llegando a solicitar que se lleven a la práctica los postulados arenalianos y, al citar a su muy admirado Feijoo y su *Defensa de las mujeres*, doña Emilia destacará la importancia de la igualdad moral e intelectual de los dos sexos, concordando con el benedictino en considerar error común poner un sexo bajo la dependencia de otro, cuestión de fondo con consecuencias nefastas como vemos aquí, en "Feminista", concretamente en el recíproco maltrato doméstico.

En distintos escritos la condesa va a reprochar la errada valoración de la mujer en muchos hombres, dado que, como precisa, estos prefieren tener a su lado una odalisca o un ama de casa a una auxiliar inestimable, constante, tenaz y segura. Y así, si en realidad nada tenía la pobre Clotilde de odalisca, sí había vivido como muy completa ama de casa sometida a la domesticidad, entregada a la pasividad y docilidad como consecuencia del comportamiento y actitud deplorable de su cónyuge.

Doña Emilia en *La Ilustración Artística* en 1904 (Pardo Bazán 2005: 197) precisa:

> En el mismo hogar, conviene que se especifiquen los derechos y los deberes de la mujer, que se le reconozca su iniciativa, que no sea sólo el ser obediente y sujeto, la primera criada.

Y sí, en eso, en primera criada, se había convertido aquella joven e ilusionada muchacha más o menos educada en deberes domésticos, dentro de ellos el cuidado médico (y todo lo más conocedora de buenos modales en sociedad), virtudes y bondades que doña Emilia no va a ponderar en éste ni en otros muchos textos narrativos que precisamente parecen encaminados a contradecir las supuestas normas educacionales que sometían a la esposa como perfecta mujer de su casa.

Doña Emilia en *La Nación*, tanto en 1903 como en 1910 (Pardo Bazán 1999b: 214-217 y 452-457), hablará de las leyes discriminatorias para con la casada, al tiempo que solicita la reforma del Código Civil de 1889 que imponía a la mujer obediencia a su marido y en cuanto a este se limitaba a obligar a la protección

de su esposa, pero sin definir ni precisar de qué género de protección se trataba, imprecisión esta que, como otras insuficiencias denuncia, si bien reconociendo que las costumbres eran aun más retrógradas que las leyes. Y por ello, sobre la base de la legislación española, insistirá en que se debería modificar el derecho en el sentido de defender a la mujer y potenciar la equidad porque la sociedad y no la naturaleza es la que la rebaja y somete.

Y todo ello esta implícito en el texto: la desigualdad intergenérica y la denuncia y manifestación de las consecuencias derivadas de un matrimonio no establecido *inter pares* cuyo comportamiento deriva en el maltrato doméstico recíproco. Así en *La Ilustración Artística*, en 1916 (Pardo Bazán 2005: 539), precisa: "Los que no aceptan que mujeres y hombres son la humanidad, y que la humanidad tiene derechos que son comunes a sus dos géneros, no acertarán nunca".

"Feminista", pues, ilustra el criterio de doña Emilia sobre cuestiones varias sobre la defensa de la mujer e igualdad intergenérica, complementando aspectos que, por su conflictividad o por el "atrevimiento" que implicaba el exponerlos en la prensa diaria de aquel entonces, la escritora trasladaba a la ficción, delegando así en narradores la exposición del conflictivo maltrato doméstico, una ficción que, en este caso de "Feminista", no dejaría de suscitar la sonrisa burlona de aquellas lectoras que simpatizarían o "empatizarían" con la supuesta "heroicidad" de quien de víctima se había erigido en equivalente y estrictísima tirana doméstica que, en el "relevo de poder", se hace con las riendas de este y somete al marido con el mismo rigor que se le había aplicado a ella.

Una vez más doña Emilia practica el *corregit ridendo mores*: sin duda alguna estamos ante un texto ocurrente y provocador, un texto con fuerte componente didáctico del que, como receptor implícito, lo hemos indicado, no excluiremos al lector hombre, para "escarmiento en cabeza ajena".

Una vez más, el didactismo pardobazaniano que preside (y no en detrimento de la calidad) uno de los relatos mejor construido, mejor elaborado y más sugerente del *corpus* pardobazaniano. Y más aún: uno de los más logrados cuentos hispánicos.

BIBLIOGRAFÍA

Arenal, Concepción (1916): *La mujer del porvenir. La mujer de su casa*, Madrid, Lib. Victoriano Suárez.

Carballal Miñán, Patricia (2009): *Mondariz en los textos de Emilia Pardo Bazán. Antología (1879-1919)*, A Coruña, Fundación Mondariz Balneario / Real Academia Galega.

Cibreiro, Estrella (2007): *Palabra de mujer. Hacia la reivindicación y contectualización del discurso feminista español*, Madrid, Fundamentos.

Herrero Figueroa, Araceli (2008): "Recepción literaria e identidad de género. La dama joven, lectora implícita de Emilia Pardo Bazán", F. Rodríguez Lestegás (ed): *Cuadernos para el análisis. Identidad y ciudadanía. Reflexiones sobre la construcción de identidades*, Barcelona, Horsori / Universidade de Santiago de Compostela, pp. 93-115.

Herrero Figueroa, Araceli (2011): "Estudio preliminar", J. Rubio, J. Santiso y J. A. Yebes (eds.): *Aficiones peligrosas. Novela*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, Analecta, pp. 13-35.

Pardo Bazán, Emilia (1990): *Cuentos Completos*, J. Paredes Núñez (ed.), A Coruña, Fundación "Pedro Barrié de la Maza".

Pardo Bazán, Emilia (1999a) *La mujer española y otros escritos*, G. Gómez-Ferrer (ed.), Madrid, Cátedra / Universita de València / Instituto de la Mujer.

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

Pardo Bazán, Emilia (2005): *La vida contemporánea*, C. Dorado (ed.), Madrid, Hemeroteca Municipal [Ayuntamiento], Área de las Artes.

Pérez Sánchez, Yolanda (2006): "La escritora en el balneario. Emilia Pardo Bazán y Mondariz", *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, nº 4, pp. 271-290.

La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán
Núm. 8, pp. 71-96.
© 2010-2011. Casa-Museo Emilia Pardo Bazán

Análisis y aplicación didáctica del relato de E. Pardo Bazán: "Sin pasión" (1909)

Pilar Couto Cantero
(UNIVERSIDADE DA CORUÑA)
pilar.couto@udc.es

(recibido novembro/2011, revisado decembro/2011)

RESUMEN: Este artículo está dedicado al relato de doña Emilia Pardo Bazán titulado: "Sin pasión" publicado por primera vez en 1909. De acuerdo con la línea estructural del monográfico presentado en este volumen, el relato breve objeto de estudio aborda la temática de la violencia de género. En él se propone un análisis textual planteado desde una doble perspectiva. El análisis del texto desde la semiótica literaria, prestando especial atención a los siguientes aspectos: intriga, estructura narrativa del relato y personajes. Por otra parte, se incluye un apartado específico en el que se exploran las posibilidades didácticas de este texto desde el punto de vista de la didáctica de la lengua y la literatura (DLL).

PALABRAS CLAVE: análisis textual, didáctica, violencia de género, DLL.

ABSTRACT: This article is devoted to the short-story: "Sin pasión" written by Emilia Pardo Bazán in 1909. This short-story deals with domestic violence against women. A textual analysis will be presented both from the literary semiotics perspective, with special attention focused on: topic, structure, characters, time and space, and from the teaching and learning languages perspective.

KEY WORDS: Didactology, Literary Semiotics, Violence against Women.

1. MARCO INTRODUCTORIO

El relato elegido para la elaboración de este artículo es un cuento escrito por Emilia Pardo Bazán titulado: "Sin pasión" que fue publicado por primera vez en 1909. El texto en el que nos hemos basado para realizar el análisis y todas las citas que de él refiramos en adelante se incluyen en la edición digital a partir de *Blanco y Negro, nº 930*, 1909 y cotejada con la edición de Juan Paredes Núñez *Cuentos completos*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, 1990, t. III, pp. 89-91. Pero antes de comenzar el análisis en sí mismo hemos creído conveniente realizar un breve recorrido a través de ciertos aspectos biográficos de doña Emilia Pardo Bazán que creemos muy pertinentes y están intrínsicamente ligados a su trayectoria literaria.

Partiendo del contexto social e histórico en que vivió y, habida cuenta que era una mujer con una posición privilegiada, uno podría preguntarse por qué la Condesa siempre manifestó sus inquietudes y preocupaciones relacionadas con el tema central de este cuento que no es otro que el maltrato a las mujeres y la desigualdad social entre ambos sexos. Quizás alguno de los argumentos que siguen a continuación

arroje luz a esta cuestión. En primer lugar, conviene resaltar que A Coruña, lugar de nacimiento de la escritora, era considerada una de las ciudades más liberales de la España de la época, lo cual podría constituir un factor que facilitase el desarrollo de este tipo de pensamientos.

En segundo lugar, es importante saber que Emilia Pardo Bazán, nacida en el año 1851, era hija única de un matrimonio con antecedentes nobiliarios y tuvo la suerte de tener un padre progresista, partidario de la educación de las mujeres y de la igualdad de derechos entre éstas y los hombres. Fue precisamente don José Pardo Bazán[1] quien confesó un día a su hija que los hombres son seres egoístas por naturaleza y que no había nada que hiciesen los hombres que no pudiesen hacer las mujeres, debido a la imposibilidad de la existencia de dos morales distintas para dos sexos.

La vida y obra de la escritora de Marineda quedaría marcada desde entonces por estas palabras hasta el final de sus días y es quizás, por todo ello, que la denuncia contra la desigualdad existente entre los hombres y mujeres de su época tanto desde el punto de vista social, cultural, como económico, se verá reiteradamente reflejada en la obra pardobazaniana. En gran parte de su legado, unas veces presente y otras de un modo subyacente, se aprecia esta temática abordada por su autora desde diferentes perspectivas: el maltrato psicológico, la tiranía doméstica, la venganza hacia el maltratador, el maltrato físico a la mujer o varias juntas en el mismo texto llegando, incluso, al asesinato y suicidio de algunos de sus personajes.

Todos estos antecedentes nos han llevado a plantear la siguiente hipótesis: Emilia Pardo Bazán era conocedora y estaba muy al tanto del terrible asesinato de su abuela paterna descrito y documentado fehacientemente en el primer artículo que da comienzo a este monográfico y que, por lo tanto, necesitaba exteriorizar de alguna manera ese grave suceso que, tal y como se ha demostrado, fue eliminado del archivo familiar y ocultado por la familia durante generaciones. El hecho de utilizar este tema como inspiración y eje vertebral que conforma la intriga de varios de sus textos de ficción bien podría constituir una especie de catarsis con la que redimir en su nombre y el de su familia tal atrocidad y aliviar el sentimiento de culpabilidad. No en vano desde hace décadas la escritura de textos de ficción se está utilizando con fines terapéuticos para canalizar la liberación de las mentes de conflictos irresolutos o que, de algún modo, preocupan a sus autores.

Pero tal fue el grado de compromiso por la denuncia del maltrato y la desigualdad hacia la mujer, que Emilia Pardo Bazán no sólo inicia su denuncia social a través de sus escritos literarios y periodísticos, sino que irá aún más lejos solicitando formalmente y en varias ocasiones la reforma del Código Civil de 1889 que no definía

---

[1] En el prólogo a la traducción en español de la obra de J. S. Mill: *La esclavitud femenina*, a finales del S. XIX, ella misma escribe aludiendo a su padre: "Guiado por ese instinto, juzgaba y entendía de un modo tan diferente de como juzga la mayoría de los hombres, que 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".

claramente en qué términos el marido debía de proteger a su esposa y sí especificaba, sin embargo, la imposición de obediencia por parte de la mujer a su cónyuge. Así lo afirma Herrero Figueroa en otro artículo de este mismo volumen advirtiendo que:

> Doña Emilia (…), hablará de las leyes discriminatorias para con la casada, al tiempo que solicita la reforma del Código Civil de 1889 que imponía a la mujer obediencia a su marido y en cuanto a este se limitaba a obligar a la protección de su esposa, pero sin definir ni precisar de qué género de protección se trataba, imprecisión esta que, como otras insuficiencias denuncia, si bien reconociendo que las costumbres eran aun más retrógradas que las leyes. Y por ello, sobre la base de la legislación española, insistirá en que se debería modificar el derecho en el sentido de defender a la mujer y potenciar la equidad porque la sociedad y no la naturaleza es la que la rebaja y somete. (Herrero Figueroa 2011-2011: 68-69)

Teniendo en cuenta los datos que hemos apuntado sobre la vida de Emilia Pardo Bazán y habida cuenta que fue la primera mujer española que ocupó una cátedra en la Universidad, la primera periodista y corresponsal profesional de la Península, la principal ideóloga del feminismo decimonónico en España y la gran narradora en castellano del siglo XIX, parece oportuno concluir que nadie mejor que esta mujer podía estar capacitada para denunciar estas diferencias sociales a través de sus escritos.

Desde su primera publicación en 1876 basada en un estudio sobre el Padre Feijóo[2] se advierte su inquietud por la defensa de la igualdad entre mujeres y hombres, pues este monje gallego del siglo XVIII defendió en sus trabajos los derechos de las mujeres. Sus preferencias ideológicas y novelísticas siempre estuvieron centradas en escritores o filósofos declarados feministas como el arriba citado John Stuart Mill a quien admiraba profundamente y alguna de cuyas obras prologó. Tal y como ella misma indica en el prólogo de la traducción al castellano de: *The Subjection of Women* (1869) traducido como: *La esclavitud femenina* (s.a.) "el cambio en la condición de la mujer, hasta el límite que la equidad y la razón prescriben, es ante todo y sobre todo un progreso moral, dificilísimo de plantear en el día, según reconoce y pone de manifiesto Stuart Mill en distintos pasajes de su libro"[3].

Tal y como hemos afirmado, Emilia Pardo Bazán reivindicó los derechos de las mujeres pero nunca asumió una posición de víctima, ni siquiera cuando la Real Academia Española rechazó una y otra vez la posibilidad de que ella ocupara uno de los treinta y seis sillones con la única excusa de que era una mujer. Tampoco quiso ocultarse bajo un seudónimo masculino a pesar de que hubo quienes llegaron a pensar que su obra fue escrita por un hombre con seudónimo de mujer.

Lo cierto es que sólo una mentalidad progresista como la suya pudo haber escrito a principios del siglo XX que: "el movimiento feminista es la única conquista

---

[2] Con sólo veinticinco años derrotó en un certamen de ensayo a Concepción Arenal con una obra sobre el Teatro del Padre Feijóo.

[3] En este libro John Stuart Mill habla sobre el rol femenino en el matrimonio y la grave necesidad de cambio que requiere. El prólogo de la edición traducida de finales de siglo XIX (189-) es de Emilia Pardo Bazán.

totalmente pacífica que lleva trazas de obtener la humanidad. El mejoramiento de la condición de la mujer ofrece estas dos notas que conviene no perder nunca de vista: a) que no cuesta ni puede costar una gota de sangre; b) que coincide estrictamente su incremento con la prosperidad y grandeza de las naciones donde se desenvuelve. Ejemplo: el Japón, Rusia, Inglaterra, Suecia, Noruega, Dinamarca, Estados Unidos"[4].

En 1868 la condesa se casó con un estudiante de abogacía, José Quiroga, con el que tuvo, después de ocho años, su primer hijo, al que dedicó su único libro de poesía titulado, significativamente, *Jaime*. Luego nacerían sus hijas Blanca y Carmen pero el nacimiento de éstas no empañaría su deseo de continuar escribiendo sino todo lo contrario, en la década de los ochenta llegó a entregar prácticamente una novela por año, además de multitud de artículos y cuentos.

A pesar de que en sus libros retratase maridos iracundos y entre los múltiples personajes de sus más de quinientos relatos suelen aparecer hombres rústicos que despliegan su violencia contra esposas, hijas, sobrinas y sirvientas; en este caso, no parece haber sido ésta su experiencia vivida con José Quiroga. Por el contrario, convendría destacar también que, a menudo, las ideas feministas de Pardo Bazán fueron promulgadas por personajes de ficción masculinos, tal es el caso del comandante Gabriel Pardo que aparece y reaparece en varias de sus novelas o del propio Juan Vela en el relato que vamos a analizar: "Yo en jamás le levanté la mano ni a mi madre ni a mis hermanas…", "Es mala vergüenza para un hombre el sacudir a las hembras, y más si son como la Remigia, que se cae de puro honrá".

Su profunda admiración por el pueblo y su mirada aguda sobre la cultura de los campesinos[5], la ayudaron a afianzar su convicción en la igualdad de los sexos y en el derecho de las mujeres a la educación y al trabajo. Así lo escribía en uno de sus artículos publicado en *La España Moderna*:

> En gran porción del territorio español, la mujer ayuda al hombre en las faenas del campo, porque la igualdad de los sexos, negada en el derecho escrito y en las esferas donde se vive sin trabajar, es un hecho ante la miseria del labrador, del jornalero o del colono. En mi país, Galicia, se ve a la mujer, encinta o criando, cavar la tierra, segar el maíz y el trigo, pisar el tojo, cortar la hierba para los bueyes. [...] El pobre hogar de la mísera aldeana, escaso de pan y fuego, abierto a la intemperie y al agua y al frío, casi siempre está solo. A su dueña la emancipó una emancipadora eterna, sorda e inclemente: la necesidad[6].

Emilia Pardo Bazán hizo todo a pesar de ser mujer, sin dejar de ser mujer y reivindicando su condición de ser mujer, hecho que constituye aún hoy en día un ejemplo para muchos ciudadanos de lo que significa la igualdad de sexos en libertad.

---

[4] Pardo Bazán, Emilia (25-I-1904): "La Vida Contemporánea", en *La Ilustración Artística*. (Dorado 2005: 252).

[5] Su padre José Pardo Bazán ya había mostrado su preocupación por el problema de la propiedad rural en Galicia en las páginas de la *Revista de Galicia* (1850). Pardo-Bazán, José: "Estudios sobre la propiedad en Galicia. Foros: su historia, ventajas e inconvenientes", *Revista de Galicia*, 1-VI-1850.

[6] Pardo Bazán, Emilia (agosto de 1890):154.

Fue la primera gran periodista española, escribiendo sin cesar hasta su muerte; fue la primera corresponsal en el extranjero (Roma y París); fundó y dirigió el *Nuevo Teatro Crítico*; recogió en "La cuestión palpitante" su textos sobre estética naturalista en el diario *La Época*; y reunió sus artículos feministas en "La Mujer Española", acaso el libro más importante y menos conocido del feminismo español. Con *La Tribuna* (1883) logra su primera obra completa dentro de la estética naturalista a la que dedicó el ensayo ya citado: *La cuestión palpitante*, prologado por Clarín y muy criticado por casi todos los escritores de la época excepto Galdós. El personaje de la cigarrera y revolucionaria Amparo fue caracterizado como el de una mujer moderna pero a la vez delicada, un personaje complejo pero arrollador y con estilo.

Tras retratar lo urbano, Doña Emilia, empleó su pluma en retratar un campo gallego violento, sensual, lleno de contrastes sociales y culturales. Como ya se ha dicho, cultivó el llamado Naturalismo, que hoy en día nos parece una literatura normal, sin censura y con predilección por conflictos sociales. Prueba de ello son las dos obras de todos conocidas: *Los pazos de Ulloa* (1886) y *La madre naturaleza* (1887). Seis libros de cuentos, la publicación de *La sirena negra* en 1908 y *Dulce Dueño* en 1911 fueron sus últimas aportaciones antes de morir el 12 de mayo de 1921, no sin antes haber conseguido el citado cargo de Catedrática de Literatura contemporánea de las lenguas neolatinas. Su legado periodístico y gran aportación literaria fueron objeto de crítica y estudio durante el siglo pasado, pero sus escritos siguen estando vigentes en la actualidad hecho que queda sobradamente probado a la luz de ésta y otras muchas publicaciones que giran a su alrededor.

2. PRESENCIA DEL MALTRATO HACIA LA MUJER EN OTROS RELATOS DE EMILIA PARDO BAZÁN

Como ya apuntábamos en el apartado anterior son muchos los relatos y novelas pardobazanianos que tratan la temática del maltrato a la mujer tanto desde el punto de vista psicológico como físico. El primer cuento que podría considerarse netamente feminista en la literatura española del siglo XIX se titula: "El encaje roto" (1897) y está incluido en un volumen titulado, curiosamente, *Cuentos de Amor*. En él se refleja el temor de una mujer ante una futura vida conyugal llena de posibles conflictos. Minutos antes de casarse, esta mujer que está probándose el velo de novia lo rasga sin querer. Este pequeño contratiempo le permite divisar la cara de furia del marido ante su presunta torpeza y el odio reflejado en su rostro constituye un indicio claro para ella permitiéndole, contra todo pronóstico, renunciar al casamiento a pesar de todo:

> Al precipitarme para saludarle llena de alegría por última vez, antes de pertenecerle en alma y cuerpo, el encaje se enganchó en un hierro de la puerta, con tan mala suerte, que al quererme soltar oí el ruido peculiar del desgarrón y pude ver que un jirón del magnífico adorno colgaba sobre la falda. Solo que también vi otra cosa: la cara de Bernardo, contraída y desfigurada por el enojo más vivo;

> sus pupilas chispeantes, su boca entreabierta ya para proferir la reconvención y la injuria... No llegó a tanto porque se encontró rodeado de gente; pero en aquel instante fugaz se alzó un telón y detrás apareció desnuda un alma. (Pardo Bazán, Emilia: 1897)[7].

El personaje de Nicolás Abreu que, "como todos los que a los cuarenta años se vuelven severos moralistas, tuvo una juventud divertida y agitada… acordó casarse, como el que acuerda mudarse a un piso más sano", refleja el machismo dominante tal y como se desprende de la lectura del relato titulado: "Feminista" (1909). Claramente el narrador de este cuento expresa que "ellas nacieron para cumplir deberes, amamantar a sus hijos y espumar el puchero". Es por ello que, Nicolás en el mismo día de su luna de miel obliga a su ya esposa Clotilde a ponerse sus pantalones como símbolo de autoridad indiscutible:

> He querido que te pongas los pantalones en este momento señalado para que sepas, querida Clotilde, que en toda tu vida volverás a ponértelos. Que los he de llevar yo, Dios mediante, a cada hora y cada día, todo el tiempo que dure nuestra unión, y ojalá sea muchos años, en santa paz, amén. Ya lo sabes. Puedes quitártelos. (Pardo Bazán, Emilia: 1909)[8].

La recopilación de relatos titulada: *Cuentos de Navidad y Reyes* recoge otra interesante aportación con un relato titulado: "De Navidad" (1896). El padre de la bondadosa Lucía es un conocido tirano que gobierna en una ciudad italiana del siglo XVI llamada Montenero. Conocido por su barbarie Orso Amadei se dispone a abusar sexualmente de una joven en una de sus habituales orgías. La descripción del suceso como si de una cacería se tratase habla por si mismo:

> Si se mezclaba con ellos alguna mujer, era la infeliz juglaresa sorprendida en la plaza pública, y que, después de servir de ludibrio a los convidados, aparecía al día siguiente con el cuerpo acardenalado, medio muerta, arrojada en cualquier callejuela de la ciudad. Aquella noche, Ridolfi, uno de los capitanes de Orso, había anunciado mejor presa: justamente acababa de cazar a una joven muy linda, ¡peor para ella si andaba a tales horas por la calle! Alborotáronse los bebedores; Orso, riendo a carcajadas, ordenó que trajesen a la jovencita, que entró, empujada por los soldados, temblorosa, desgreñado el rubio pelo, y los hombres se engrieron al verla, porque era en verdad soberanamente hermosa.
>
> Orso clavó en ella sus ojos impúdicos; tendió la mano, apartó los rizos de oro... (Pardo Bazán, Emilia: 1896)[9].

---

[7] Pardo Bazán, Emilia (1897): *El Liberal*, 19 septiembre 1897. Edición digital a partir de la de *OO. CC.* (Madrid, Aguilar, 1963, 4ª ed., T. I, pp. 1120-1211) y cotejada con la edición de Juan Paredes Núñez (*Cuentos completos*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, 1990, T. I, pp. 245-357).

[8] Pardo Bazán, Emilia (1909): *Sud-exprés (Otros cuentos)*, O.C. T. XXXVI, 1909, pp. 256-260.

[9] Pardo Bazán, Emilia (1896): *La Época*, 1896. Edición digital a partir de la de *OO. CC.* (Madrid, Aguilar, 1963, 4ª ed., T. I, pp. 1469-1512) y cotejada con la edición de Juan Paredes Núñez (*Cuentos completos*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, 1990, T. II, pp. 205-259).

En el relato titulado "La novia fiel" (1894) recogido también en el libro irónicamente titulado *Cuentos de amor*, será Amelia la que sin recibir ningún tipo de maltrato físico se irá consumiendo y enfermando poco a poco, tardando casi nueve años en ver la luz y darse cuenta de que su novio no tenía prisa en casarse porque tal y como le decían sus amigas: "¡Bien inocente serías si creyeses que no te la pega!...".

> Un día.... sin saber cómo, sin que ningún suceso extraordinario, ninguna conversación sorprendida la ilustrase, acabaron de rasgarse los últimos cendales del velo... Amelia veía la luz; en su alma relampagueaba la terrible noción de la realidad; y al acordarse de que poco antes admiraba la resignación de Germán y envidiaba su paciencia, y al explicarse ahora la verdadera causa de esa paciencia y esa resignación incomparables.... una carcajada sardónica dilató sus labios, mientras en su garganta creía sentir un nudo corredizo que se apretaba poco a poco y la estrangulaba. La convulsión fue horrible, larga, tenaz; y apenas Amelia, destrozada, pudo reaccionar, reponerse, hablar.... rogó a sus consternados padres que advirtiesen a Germán que las relaciones quedaban rotas. Cartas del novio, súplicas, paternales consejos, todo fue en vano. Amelia se aferró a su resolución, y en ella persistió, sin dar razones ni excusas. (Pardo Bazán, Emilia: 1894)[10].

En "La advertencia" (s. a.) recogido en *Cuentos de la tierra*, el médico del pueblo recomienda a la joven Maripepa de Norla para ir a Madrid a ejercer de ama de cría amamantando al hijo recién nacido de los amos. El pago por ello es sustancial y, dada su situación económica y al no poder negarse, el marido de la protagonista se tiene que conformar con establecer los límites de su territorio no sin advertirle del siguiente modo, aunque más que una "advertencia" como reza el título parece una amenaza:

> Y, de pronto, agarrando por el pescuezo a Maripepa, la besó sin arte, restregándole la cara.
>
> -Cata que eres moza y de buen parecer -refunfuñaba entre estrujones-. Cata que no se vayan a divertir a mi cuenta los señoritos... Tú vas para el chiquillo y no para los grandes, ¿óyesme? 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, Emilia: s. a.)[11].

En "Las medias rojas" (1914), el narrador recoge la brutal paliza que un padre propina a su hija sólo porque se ha comprado unas medias. Ildara, que así se llama la víctima, aprieta los dientes por no gritar de dolor e intenta defender su cara con las manos. Siempre estaba asustada pensando que su propio padre podía hacerle daño, como ya le había sucedido a su prima, a quien su madre había dejado marcada la frente con el aro de la criba. El siguiente párrafo ratifica los temores de Ildara y supera, en nuestra opinión, los límites de la ficción:

---

[10] Pardo Bazán, Emilia (11-II-1894): *El Liberal*.

[11] Pardo Bazán, Emilia (s. a.): "La advertencia" recogido en *Cuentos de la tierra*.

> Y con el cerrado puño hirió primero la cabeza, luego, el rostro, apartando las medrosas manecitas, de forma no alterada aún por el trabajo, con que se escudaba Ildara, trémula. El cachete más violento cayó sobre un ojo, y la rapaza vio como un cielo estrellado, miles de puntos brillantes envueltos en una radiación de intensos coloridos sobre un negro terciopeloso. Luego, el labrador aporreó la nariz, los carrillos. Fue un instante de furor, en que sin escrúpulo la hubiese matado, antes que verla marchar, dejándole a él solo, viudo, casi imposibilitado de cultivar la tierra que llevaba en arriendo, que fecundó con sudores tantos años, a la cual profesaba un cariño maquinal, absurdo. Cesó al fin de pegar; Ildara, aturdida de espanto, ya no chillaba siquiera. (Pardo Bazán, Emilia: 1914)[12].

En el relato que lleva por título: "En tranvía" (1890) recogido en un volumen titulado con más tino a nuestro juicio: *Cuentos dramáticos*, el lector es conocedor del drama terrible de una mujer con pocos recursos que, totalmente desesperada y fuera de sí, se acurruca en una esquina de un tranvía junto a su hijo. Aparte de la miseria y estado de desamparo en que se encuentra la mujer, lo que queremos precisar a continuación al hilo del tema objeto de nuestro estudio, es el maltrato recibido por parte de su marido que no contento con propinarle varios palos en la cabeza se marcha con otra dejando a la primera en la indigencia:

> -Se me ha ido con otra -repitió entre el silencio y la curiosidad general-. Una ladronaza pintá y rebocá, como una paré. Con ella se ha ido. Y a ella le da cuanto gana, y a mí me hartó de palos. En la cabeza me dio un palo. La tengo rota. Lo peor, que se ha ido. No sé dónde está. ¡Ya van dos meses que no sé! (Pardo Bazán, Emilia: 1890)[13].

En *Cuentos de Marineda* se halla recogida otra interesante aportación: "El indulto". Se trata de un cuento publicado en 1883 en el que el tema está presente centrándose en el maltrato psicológico a la mujer con un asesinato incluido. Un marido, al que nunca se cita con nombre y apellidos sino con sustantivos como: "criminal", "asesino" y "carnicero" ha ido a la cárcel por asesinar a su suegra. Debido a ciertas engañifas y arteras tretas legales el sujeto consigue ser indultado y la protagonista, Antonia, al ser conocedora de este suceso vive en un estado permanente de pánico tras ser amenazada de muerte. El narrador lo pone de manifiesto en los siguientes términos:

> Y el destino de Antonia comenzó a infundir sagrado terror cuando fue esparciéndose el rumor de que su marido «se la había jurado» para el día en que saliese del presidio, por acusarle. La desdichada quedaba encinta, y el asesino la dejó avisada de que, a su vuelta, se contase entre los difuntos.

---

[12] Pardo Bazán, Emilia (1914): *Por esos mundos*. Edición digital a partir de la de *OO. CC.* (Madrid, Aguilar, 1964, T. II, pp. 1474-1566) y cotejada con la edición de Juan Paredes Núñez (*Cuentos completos*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de Maza, Conde de Fenosa, 1990, T. III, pp. 193-308).

[13] Pardo Bazán, Emilia (1890): *El Imparcial*, 24 febrero.

> ...se oían exclamaciones de horror. ¡La ley, en vez de protegerla, obligaba a la hija de la víctima a vivir bajo el mismo techo, maritalmente con el asesino!... (Pardo Bazán, Emilia: 1883)[14].

Un grupo de aldeanos han dado captura a un supuesto "Rabeno" (1910) en el relato con el mismo nombre analizado en este mismo volumen por Carballal Miñán (2010-2011: 97-106) tras haber intentado agredir a una de las jóvenes de la aldea, la hija del tabernero. Ante la impotencia del médico, que intenta desesperadamente buscar una solución racional a este suceso, los vecinos del pueblo propinan una paliza terrible al desconocido al que finalmente, casi muerto, arrojan al mar:

> Y los golpes, los denuestos, las injurias, los roncos aullidos de los mozos, que venían siguiendo al Rabeno desde otra parroquia, yéndole a los alcances, como alanos tras de la res, arreciaban; y en vano el doctor, suplicando, mandando, quería intervenir, interponerse para salvar al que acaso no era ya sino un cadáver... ¡En aquel mismo momento, con redoble fiereza, lo lanzaban, desgarrado en los escollos, al mar, tan azul, tan tranquilo! (Pardo Bazán, Emilia: 1910)[15].

Pero es al utilizar animales como protagonistas de sus cuentos cuando Emilia Pardo Bazán realiza sus críticas más severas contra la violencia doméstica. Un ejemplo de ello es el relato recogido en el volumen: *Cuentos nuevos* que lleva por título: "Piña" (1890). Con este relato, la autora reflexiona sobre la hipocresía de la sociedad a la que, de algún modo, considera culpable por no denunciar casos de violencia doméstica de todos conocidos a la vez que incapaz de ayudar a las víctimas. Bajo el disfraz de una pareja de monos: Coco y Piña, la escritora reflexiona duramente sobre la violencia de género:

> Miedo, ¿por qué? He aquí el problema que preocupaba, cuando me ponía a reflexionar en la suerte de la maltratada cubanita. Su marido, por mejor decir, su tirano, era de la misma estatura que ella; ni tenía más fuerza, ni más agilidad, ni más viveza, ni dientes más agudos, ni nada, en fin, sobre qué fundar su despotismo. ¿En qué consistía el intríngulis? ¿Qué influjo moral, qué soberanía posee el sexo masculino sobre el femenino, que así lo subyuga y lo reduce, sin oposición ni resistencia, al papel de pasividad obediente y resignada, a la aceptación del martirio? (Pardo Bazán, Emilia:1890)[16].

El narrador colectivo en este relato, que no es otro que la sociedad en general, está intencionadamente en primera persona del plural, esa pluralidad le sirve a la

---

[14] Pardo Bazán, Emilia (1883): *La Revista Ibérica*, núm. 1. Edición digital a partir de Obras Completas. Vol. I, 4ª ed., Madrid, Aguilar, 1964, pp. 1063-1119.

[15] Pardo Bazán, Emilia (1910): *La Ilustración Española y Americana*, núm. 10. Edición digital a partir de la de *La Ilustración Española y Americana*, núm. 10, 1910 y cotejada con la edición de Juan Paredes Núñez, *Cuentos completos*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, 1990, T. IV, pp. 151-154.

[16] Pardo Bazán, Emilia (1890): *La Ilustración Artística*, núm. 447, 1890. Edición digital a partir de *Obras Completas*. Vol. II, 4ª ed., Madrid, Aguilar, 1964, pp. 1387-1473.

autora para denunciar cómo esa sociedad se oculta entre la multitud y mira para otro lado ante supuestos casos de maltrato doméstico. En "Piña", al contrario que en otros cuentos, esa sociedad tan criticada por la condesa decide actuar para evitar un terrible final aunque no dejará de ser igualmente el mismo, puesto que la mona al ser libre muere no siendo capaz de adaptarse al nuevo y frío entorno en el que vive:

> Nosotros habíamos desempeñado hasta entonces el papel de la sociedad, que no gusta de mezclarse en cuestiones domésticas y deja que el marido acabe con su mujer, si quiere, ya que al fin es cosa suya; pero ante el exceso del mal, determinamos convertirnos en Providencia, y estableciendo en la jaula una división, encerramos en ella al verdugo, dejando sola y libre a la mártir. (Pardo Bazán, Emilia:1890)[17].

Mención aparte merecería el estudio del maltrato a la mujer y la desigualdad social desde el punto de vista de los narradores y de los personajes incluidos en la obra novelística de Emilia Pardo Bazán. Entendemos que harían demasiado extenso el volumen de este artículo y por ello hemos optado por dejarlos fuera de esta investigación no sin antes dejar un breve apunte sobre algunos de sus personajes. En *La Piedra Angular*, la hija menor del zapatero Antiojos muere a causa de la paliza que éste le propina; el personaje de Sabel en *Los pazos de Ulloa* recibe un montón de golpes del marqués y el ataque que sufre la protagonista del mismo nombre en *Doña Milagros* por parte de su asistente constituyen algunos ejemplos de momentos de máxima tensión que bien podrían ser explorados desde distintos puntos de vista en otro estudio.

3. ANÁLISIS Y APLICACIÓN DIDÁCTICA DEL RELATO: "SIN PASIÓN"

El relato seleccionado para realizar el análisis que sigue se titula: "Sin pasión" y fue publicado por primera vez en el año 1909. Cualquiera de los otros relatos mencionados en este artículo e incluso otros que no han sido citados por cuestiones de espacio serviría para la realización de un análisis de características similares al que a continuación proponemos.

3.1 Análisis semiótico-textual

Tal y como lo define el diccionario de la RAE, el término "diégesis" se entiende como el desarrollo narrativo de los hechos en una obra literaria. Procedemos pues a introducir este análisis con un breve resumen de la diégesis para poner al lector en antecedentes. Juan, apodado "el Costilla", es el inquilino del matrimonio Rivas quien, un día, cansado de presenciar en repetidas ocasiones los abusos proferidos por parte del "Negruzco" hacia su esposa lo mata a golpes:

> … el Negruzco entró en su casa de mal talante, y sin reparar que estaba yo allí, y también el mayor de los niños, una criatura de ocho años, la tomó con la

[17] (Vid. Nota 16).

> Remigia, y por primera providencia le pegó puñetazos en el pecho. Y como ella se echó a llorar, le dio una patá en una pierna que la tiró al suelo, y ya que la vio en el suelo, alzó una silla para darle Dios sabe dónde... Y entonces, un servidor..., no..., el demonio... Me lo hubiese comido, vamos; le di tantas, sin saber lo que estaba haciendo, que me contaron después que hasta le "seccioné" una oreja y tres dedos de la mano... No, por avisado no fue; que se lo advertí veces. ¡Y no hubo más¡... ¡Ah¡ Si. El chico pequeño, cuando yo me harté de dar, vino a mirar a su padre, que ya no se movía, y me dijo muy calladito: "¡Bien hecho!" (Pardo Bazán, Emilia:1909)[18].

Se trata, pues, de un texto de ficción en el que el ambicioso abogado Jacinto Fuentes se plantea la defensa del presunto homicida Juan Vela, oficial de zapatero de oficio, acusado de asesinato por defender a "la Remigia" de su propio esposo Eugenio Rivas, conocido como "el Negruzco". En este relato, tan breve, pero a la vez tan intenso, se pueden diferenciar claramente dos tramas. Por una parte, los deseos de triunfar de un joven y ambicioso "abogadito, de recortada y perfumada barba" que intenta por todos los medios que su defendido le proporcione los argumentos que necesita para dirigir su "brillante peroración forense" y, de este modo, poder alcanzar sus fines lucrativos, fama y gloria. Para ello será capaz, incluso, de pedir al reo que mienta forzando un crimen pasional que, en realidad, nunca existió:

> - ¿Por qué no dice usted, cuando llegue el caso, que andaba usted prendado de la Remigia?
>
> Porque sólo con verla, señor, no lo creerán... Y tampoco es mu regular eso de caluniar a una mujer decente (vid. nota 18).

Por otra parte, a través del interrogatorio del abogado a su defendido en la cárcel Modelo, Juan Vela, el "Costilla"[19] y verdadero protagonista de este relato, cuenta lo ocurrido en el día de la "desgracia". Vela presencia en varias ocasiones episodios de malos tratos por parte de Eugenio Rivas a su esposa; comprueba, además, que no hay ningún motivo para ello porque "la Remigia" era muy buena y advierte, también en varias ocasiones, al "Negruzco" para que no lo haga, por lo menos, en público. Pero éste se ensaña con su mujer, le pega puñetazos, la tira al suelo y cuando coge una silla para seguir propinándole..., Vela interviene como poseído por el demonio y mata al agresor.

> Pero a mí, me llevaba el demonio viendo el trato que le daba aquel tío a su mujer delante de mí. Que la matase allá en su alcoba, malo será; pero nadie tié que meterse; para eso era su señora. En mi cara..., era cosa de avergonzarme. Estar un hombre presenciando que a una mujer la hacen tajás, y dejarlo... vamos,

---

[18] Pardo Bazán, Emilia (1909): "Sin pasión" edición digital a partir de *Blanco y Negro* núm. 930, 1909 y cotejada con la edición de Juan Paredes Núñez *Cuentos completos*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, 1990, t. III, pp. 89-91.

[19] Nótese que el nombre, el apellido y el apodo del supuesto homicida evocan cuando menos: fragilidad, inconsistencia, vulgaridad...

> que se le requema a uno la sangre. Yo en jamás le levanté la mano ni a mi madre ni a mis hermanas cuando vivía con ellas. Es mala vergüenza para un hombre el sacudir a las hembras, y más si son como la Remigia, que se cae de puro honrá" (vid. nota 18).

Se considera estructura a la red de relaciones de dependencia mutua que se establece entre todos los elementos que componen un conjunto y, por lo tanto, la estructura narrativa de un relato resulta de la transformación de una historia en un discurso mediante elementos como la modalización, la temporalización y la espacialización. Centrémonos pues en el primero de estos elementos que corresponde a la entidad responsable de contar la historia en primer lugar y al análisis de su estructura narrativa en segundo lugar. Se trata de un narrador omnisciente en tercera persona, o si prefiere utilizando la terminología genettiana, un narrador heterodiegético, porque es otra entidad la que cuenta la historia que, a su vez es extradiegético, porque está fuera de la misma no formando parte de los personajes. Un narrador, en cualquier caso, conocedor de todos y cada uno de los detalles de la historia e incluso de los pensamientos de los protagonistas tal y como observamos al final del cuento al leer: "pensó el defensor malhumorado, y resolviendo ya, en su interior, no apretar…". El lector comprende con estas palabras que el narrador no sólo conoce los pensamientos del personaje sino que también sabe que está malhumorado porque los acontecimientos no se desarrollan como a él le gustaría e incluso va más allá llegando a predecir lo que será la sentencia final contra el reo al finalizar el relato.

En cuanto a la estructura narrativa podemos afirmar que es cerrada y es circular porque comienza y termina con la figura del narrador. En un primer nivel narrativo extradiegético (NN1) se divide en tres partes que corresponden a una introducción (1), el desarrollo de los acontecimientos en sí mismo o nudo (2) y el desenlace o final (3). Esta misma fórmula modal se produce en las tres partes citadas atendiendo al mismo esquema que consiste en una pequeña narración (N) seguida de un diálogo (D) entre el abogado (A) y el reo (R). En la parte central que se refiere al desarrollo de la historia (2) la estructura dialogal se multiplica por tres reforzando la trama e incluyendo un segundo nivel narrativo de la mano del acusado en el que se sitúa su punto climático (PC).

Como avanzábamos arriba, dentro de esta aparentemente simple estructura tripartita se incluye un segundo nivel narrativo intradiegético (NN2) que corresponde al relato del acusado en primera persona acerca del día de la "desgracia" tal y como se ejemplifica a continuación: "Yo tomé posada…", "a mí me llevaba el demonio…", "yo en jamás le levanté…", "yo le replicaba…", etc. Este tipo de estructuras metanarrativas en las que se insertan relatos dentro de otros relatos responden a una técnica narrativa que se conoce con la expresión francesa, perteneciente al lenguaje de la heráldica, *mise en abyme*. Si convertimos la información facilitada en los párrafos anteriores en una fórmula derivada del análisis estructural del relato ésta quedaría como sigue a continuación:

NN 1 [1 N - D (A+ R)] [2 N-D (A+ R) (A+ R) (A+ R **NN 2**)] [3 N - D (A+ R) - N]

O de otro modo:

	1 [N - D (A+ R)]
NN 1	2 [N - D (A+ R) (A+ R) (A+ R **NN 2**)]
	3 [N - D (A+ R) - N]

Para completar esta fórmula relativa a la estructura narrativa de un modo más visual y atrayente hemos propuesto el siguiente cuadro explicativo:

Estructura narrativa

Nivel Narrativo 1 (NN 1)

1 Introducción
- N (narración)
- D (diálogo)
  - A (abogado)
  - R (reo)

2 Desarrollo
- N (narración)
- D (diálogo)
  - A (abogado)
  - R (reo)
- D (diálogo)
  - A (abogado)
  - R (reo)
- D (diálogo)
  - A (abogado)
  - R (reo) NN 2 PC

Nivel Narrativo 2 Punto Climático

3 Desenlace
- N (narración)
- D (diálogo)
  - A (abogado)
  - R (reo)
- N (narración)

Figura 1. Estructura narrativa del relato "Sin pasión" de E. Pardo Bazán.

En cuanto a la temporalización debemos tener en cuenta que existen dos partes claramente diferenciadas. Por una parte, es necesario analizar el tiempo del discurso que deriva de la lectura del diálogo entre el abogado y su defendido combinando el tiempo presente del discurso con las preguntas en tiempo pasado sobre el día del homicidio. Corresponde al momento más cercano al lector en que se produce el interrogatorio al que somete Jacinto Fuentes al acusado para encontrar argumentos y poder defenderlo. Llegados a este punto la precisión temporal no parece ser necesaria ni relevante por causas que más adelante desvelaremos. Por otra parte, tenemos que hablar del tiempo de la historia que corresponde al momento en que el acusado narra lo acontecido el día de la "desgracia" que es previo al tiempo del discurso y lógicamente está en un pasado más lejano. El lector desconoce cuánto tiempo ha pasado entre el momento del interrogatorio y el momento del asesinato, pero sí sabe que corresponde a ese momento previo y también impreciso en el que sucedieron los hechos: "y un día,..", "porque un día me atufo… y hago una barbaridá", "el día de la cosa…, de la desgracia…".

Efectivamente, el tiempo de la historia se rebela como algo indeterminado, sin fechas concretas, porque los datos relevantes para el lector de esta historia son otros más importantes que conocer el día exacto en que el asesinato tuvo lugar. Creemos pues que esta imprecisión en cuanto a la temporalización del relato ha sido intencionada y está perfectamente justificada porque el maltrato a la mujer es una lacra social que venimos sufriendo desde hace siglos y que, para nuestra desgracia, todavía no ha sido erradicada, de ahí esa atemporalidad.

En cuanto a la espacialización sucede algo parecido a lo que comentábamos en el apartado anterior. Es más importante para la lectura del relato lo que en él se cuenta que saber la ciudad y/o el lugar exacto donde han ocurrido los hechos. No obstante, también se pueden distinguir claramente dos espacios que se corresponden directamente con los dos tiempos anteriormente mencionados. El espacio físico donde el abogado interroga a su defendido se corresponde con la prisión donde está retenido el presunto asesino: "sentado sobre el camastro de su tétrica celda en la Cárcel Modelo". Por otra parte, sabemos que el espacio ficcional donde tuvo lugar el asesinato es la propia casa-hospedaje del matrimonio Rivas porque el acusado lo afirma en varias ocasiones: "Yo tomé posada en *ca* el Negruzco", "tocante al hospedaje…", "el *Negruzco* entró en su casa de mal talante, y sin reparar que estaba yo allí…". Por lo tanto, al rasgo de atemporalidad que caracterizaba a este relato debemos sumarle el término universalidad que facilita que esta lectura se pueda efectuar y comprender desde cualquier punto del planeta sin necesidad de precisiones temporales ni localismos.

Estos dos últimos rasgos a los que hemos aludido se presentan como características inherentes a la cuentística tradicional y popular. Tal vez ese sea el motivo por el cual y con frecuencia este tipo de relatos de Emilia Pardo Bazán se incluyan dentro del epígrafe de los cuentos: *Cuentos de amor*, *Cuentos de la tierra*, *Cuentos de Marineda*, *Cuentos del terruño*, etc. Una vez sembrada la duda en cuanto a la terminología más

apropiada para definir este tipo de historias y dejando una puerta abierta para que el lector reflexione acerca de si deberían ser llamados cuentos o relatos de ficción es preciso volver al hilo conductor de este apartado para dar cuenta de los personajes de este relato.

El ambicioso abogado defensor Jacinto Fuentes intenta probar por todos los medios que "el Costilla" estaba enamorado de "la Remigia" para configurar la estructura de un típico triángulo amoroso. Si la trama policíaca en la que se enmarca este triángulo fuese completa, el letrado vería cubiertas sus ansias de acumular un "triunfo más sobre los ya obtenidos en su carrera refulgente, que le llevaba hacia un bufete lucrativo". Según este abogado, todo o casi todo, tiene una explicación por la atracción que ejerce sobre el hombre la mujer y viceversa, por lo que, "sólo con la clave amorosa podía el defensor reconstruir el drama lógicamente". Por tanto, este supuesto "crimen pasional" provocado por una furia incontrolable de celos que podría lanzar al estrellato la carrera del abogado y tener una enorme repercusión en los medios, se convierte, pues, en un "vulgar asesinato".

Para evitar lo que creemos sería una enumeración aburrida acerca de los personajes que conforman este relato hemos preferido presentarlos y realizar el estudio de los mismos en dos claves diferentes: una morfológica y otra mitológica. Tomando la terminología empleada por Propp en su *Morfología del cuento* (1977), el *actante* Juan Vela, que encarna el papel de *héroe*, acaba con la figura del *agresor*, Eugenio Rivas, que ha intentado atrapar en numerosas ocasiones a la *princesa* que en este cuento no es otra que "la Remigia", víctima de las constantes agresiones de su marido que constituyen la *fechoría*. En el cuadro que sigue a continuación se aprecian claramente estas relaciones:

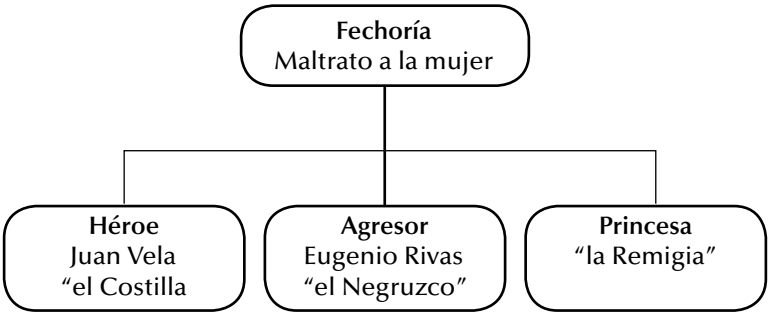


Figura 2. Relación entre los actantes según la terminología de Propp.

Si acudimos ahora a la clave mitológica para establecer relaciones entre los personajes de la historia podemos establecer cierto paralelismo entre éstos y el conocido mito de San Jorge y el dragón[20]. En esta leyenda, que data del siglo IX,

[20] El mito de San Jorge y el dragón ha sufrido numerosas interpretaciones a lo largo de los siglos tanto desde el laicismo como del cristianismo y dependiendo de las tradiciones locales varían en mayor o menor medida las interpretaciones que del mismo se han realizado.

San Jorge montado a caballo se erige como el vencedor que salva a la princesa de un terrible dragón que tiene atemorizada a toda una ciudad. Este mito, que probablemente sea el origen de todos los cuentos de hadas, princesas y dragones en Occidente, puede ser aplicado perfectamente para explicar las relaciones entre los personajes del relato que nos ocupa tal y como se detalla en el siguiente cuadro:

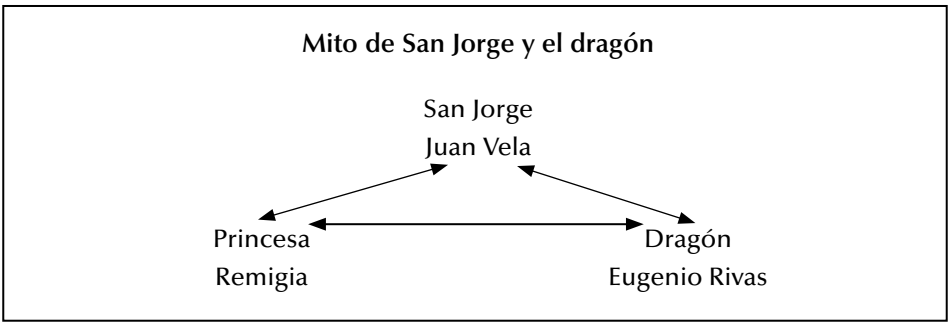


Figura 3. Relación entre los personajes en clave mitológica.

Por mantener la coherencia establecida entre los dos niveles narrativos analizados anteriormente, cabe establecer un tercer esquema en el que se aprecian las relaciones entre los personajes atendiendo precisamente a esos dos niveles de la narración. Por un lado la relación entre el abogado y su defendido en el tiempo del discurso en la Cárcel Modelo y, por otro, el triángulo establecido entre el agresor, la agredida y el defensor en el tiempo de la historia en casa del matrimonio Rivas.

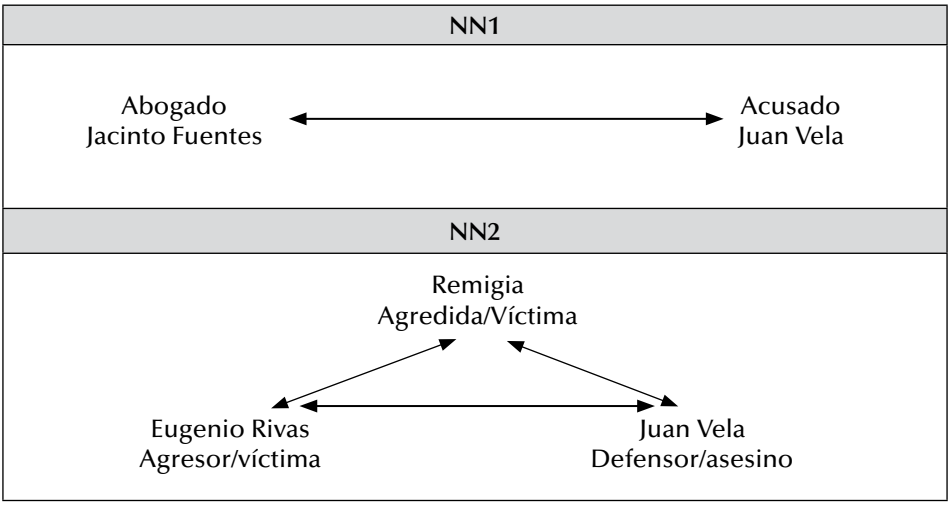


Figura 4. Relaciones entre personajes según los niveles narrativos.

Todo el recorrido emprendido en el análisis y estudio de los personajes del relato "Sin pasión" queda recogido y puede observarse con claridad mediante esta tabla resumen:

Personajes	Juan Vela	Remigia	Eugenio Rivas
Apodos	"el Costilla"	"la Remigia"	"el Negruzco"
Relación	Huésped	Mujer	Marido
Propp	Héroe	Princesa	Agresor
Mitología	San Jorge	Princesa	Dragón
NN 1	Homicida	Defendida	Asesinado
NN 2	Defensor	Víctima	Agresor
Derecho	Acusado	Testigo	Víctima

Figura 5. Tabla resumen con los rasgos característicos de los personajes.

Por último, las relaciones internas entre los personajes del relato se antojan más complicadas de lo que en un principio podría parecer y, para mayor abundamiento, es necesario añadir, aunque sea brevemente, que existen otros personajes a los que no hemos mencionado con anterioridad debido a su escaso protagonismo en cuanto a este tipo de conexiones actanciales. El abogado Jacinto Fuentes y el hijo pequeño de los Rivas que representa el papel de testigo observador que no actúa pero está presente durante todo el suceso:

> ¡Y no hubo más¡... ¡Ah¡ Si. El chico pequeño, cuando yo me harté de dar, vino a mirar a su padre, que ya no se movía, y me dijo muy calladito: "¡Bien hecho¡" (Pardo Bazán, Emilia:1909)[21].

3.2 Aplicación didáctica

Teniendo en cuenta que la presentación de una unidad didáctica completa y apropiada para este relato ocuparía un espacio del que no disponemos, nos limitaremos a plantear unas cuantas propuestas siempre de acuerdo con el contexto

[21] Pardo Bazán, Emilia (1909): "Sin pasión" edición digital a partir de *Blanco y Negro* núm. 930, 1909 y cotejada con la edición de Juan Paredes Núñez *Cuentos completos*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, 1990, t. III, pp. 89-91.

y dentro del marco legislativo en el que nos encontramos. Las aplicaciones didácticas existentes para un relato de estas características podrían ser muchas y muy variadas y dependerán siempre de los objetivos y contenidos acordados previamente. A continuación proponemos varias posibilidades de exploración intentando abarcar las cuatro destrezas de la lengua en sus vertientes oral y escrita.

3.2.1 Contextualización de la propuesta

Esta propuesta didáctica se plantea para un grupo mixto de más o menos veinticinco alumnos/as en cualquiera de los niveles de Enseñanza Secundaria y/o Bachillerato en el marco de la materia: "Lengua castellana y literatura". Como decíamos anteriormente, se tienen en cuenta tanto los objetivos como los contenidos establecidos dentro de las órdenes ministeriales correspondientes para el ciclo en cuestión atendiendo especialmente a la expresión oral, comprensión escrita y como tema transversal se trata el maltrato doméstico.

3.2.2 Competencias, objetivos y contenidos

El Real Decreto 1631/2006, de 29 de diciembre, por el que se establecen las enseñanzas mínimas correspondientes a la Educación Secundaria Obligatoria y en el marco de la propuesta realizada por la Unión Europea se han identificado ocho competencias básicas:

- Competencia en comunicación lingüística.
- Competencia matemática.
- Competencia en el conocimiento y la interacción con el mundo físico.
- Tratamiento de la información y competencia digital.
- Competencia social y ciudadana.
- Competencia cultural y artística.
- Competencia para aprender a aprender.
- Autonomía e iniciativa personal.

Dentro de este contexto y por razones más que obvias nos centraremos especialmente en la primera de estas competencias: la competencia en comunicación lingüística, que hemos desarrollado a continuación. Pero no por ello debemos olvidar algunas otras competencias básicas que también parecen pertinentes en mayor o menor medida, por ejemplo: la competencia social y ciudadana, o la cultural y artística, así como las dos últimas.

La competencia en comunicación lingüística implica que el lenguaje constituye un instrumento de comunicación oral y escrita, que sirve para representar, interpretar y comprender la realidad, organizar el conocimiento el pensamiento, las emociones y la propia conducta. Adquirir competencia en comunicación lingüística implica además poder expresar pensamientos, emociones, vivencias y opiniones. Con ella se proporciona

coherencia y cohesión al discurso, se adoptan decisiones y también es posible disfrutar escuchando, leyendo o expresándose de forma oral y escrita, contribuyendo, por lo tanto, al desarrollo de la autoestima y de la confianza en uno mismo.

El lenguaje, tal y como afirma el Real Decreto: "debe ser instrumento para la igualdad, la construcción de relaciones iguales entre hombres y mujeres, la eliminación de estereotipos y expresiones sexistas". Escuchar, exponer, dialogar, leer y escribir son acciones inherentes a la comunicación lingüística y disponer de esta competencia conlleva tener conciencia de las convenciones sociales, de los valores y aspectos culturales y de la versatilidad del lenguaje en función del contexto y la intención comunicativa.

Tanto en el planteamiento de los objetivos, como en la propia selección de los contenidos se busca asegurar el desarrollo de todas las competencias básicas. El objetivo de esta materia es el desarrollo de la competencia comunicativa, es decir, un conjunto de conocimientos sobre la lengua y de procedimientos de uso que son necesarios para interactuar satisfactoriamente en diferentes ámbitos sociales. Concretamente los objetivos generales para esta etapa en la materia: "Lengua castellana y literatura" son: (1) Comprender discursos orales y escritos en los diversos contextos de la actividad social y cultural. (2) Utilizar la lengua para expresarse de forma coherente y adecuada en los diversos contextos de la actividad social y cultural, para tomar conciencia de los propios sentimientos e ideas y para controlar la propia conducta. (3) Conocer la realidad plurilingüe de España y las variedades del castellano y valorar esta diversidad como una riqueza cultural. (4) Utilizar la lengua oral en la actividad social y cultural de forma adecuada a las distintas situaciones y funciones, adoptando una actitud respetuosa y de cooperación. (5) Emplear las diversas clases de escritos mediante los que se produce la comunicación con las instituciones públicas, privadas y de la vida laboral. (6) Utilizar la lengua eficazmente en la actividad escolar para buscar, seleccionar y procesar información y para redactar textos propios del ámbito académico. (7) Utilizar con progresiva autonomía y espíritu crítico los medios de comunicación social y las tecnologías de la información para obtener, interpretar y valorar informaciones de diversos tipos y opiniones diferentes. (8) Hacer de la lectura fuente de placer, de enriquecimiento personal y de conocimiento del mundo y consolidar hábitos lectores. (9) Comprender textos literarios utilizando conocimientos básicos sobre las convenciones de cada género, los temas y motivos de la tradición literaria y los recursos estilísticos. (10) Aproximarse al conocimiento de muestras relevantes del patrimonio literario y valorarlo como un modo de simbolizar la experiencia individual y colectiva en diferentes contextos histórico-culturales. (11) Aplicar con cierta autonomía los conocimientos sobre la lengua y las normas del uso lingüístico para comprender textos orales y escritos y para escribir y hablar con adecuación, coherencia, cohesión y corrección. (12) Analizar los diferentes usos sociales de las lenguas para evitar los estereotipos lingüísticos que suponen juicios de valor y prejuicios clasistas, racistas o sexistas.

Una de las finalidades de la Educación Secundaria Obligatoria (ESO) es el desarrollo integral y armónico de la persona en los aspectos intelectuales, afectivos y sociales. Para contribuir a ese desarrollo se debe fomentar la educación lingüística, o la capacidad para usar la lengua en las diversas esferas de la actividad social, y la educación literaria, o el conjunto de habilidades y destrezas necesarias para leer de forma competente los textos literarios de nuestra trayectoria cultural.

La selección de los contenidos y los aprendizajes establecidos a través de los objetivos anteriormente citados se recogen en los cuatro bloques de contenidos del currículo: (1) Hablar, escuchar y conversar. (2) Leer y escribir. (3) Educación literaria y (4) Conocimiento de la lengua. La organización de los contenidos del currículo en estos cuatro bloques no tiene como finalidad establecer el orden y la organización de las actividades de aprendizaje en el aula sino que se estructura de este modo para poder profundizar detalladamente en cada uno de estos bloques de contenidos aún sabiendo que todos ellos están perfectamente relacionados y son complementarios entre sí.

Si entendemos que aprender una lengua es aprender a comunicarse con los otros, a comprender lo que éstos transmiten y a aproximarse a otras realidades, entonces el aprendizaje de la lengua castellana, en este caso concreto, a través de textos literarios como el que presentamos en este artículo contribuye sin ninguna duda al desarrollo global de la competencia comunicativa y, por lo tanto, también contribuye al desarrollo de la competencia social y ciudadana, entendida como un conjunto de habilidades y destrezas para las relaciones, la convivencia, el respeto y el entendimiento entre las personas.

Como se podrá apreciar en el apartado correspondiente y sin profundizar en más detalles, tanto las competencias, los objetivos como los contenidos marcados para esta etapa de la educación han sido contemplados a la hora de proponer las tareas seleccionadas.

3.2.3 Metodología

La metodología empleada para realizar esta propuesta didáctica está basada en el aprendizaje de lenguas a través de tareas (Task-Based Language Learning, TBLL) que fue desarrollada por primera vez en la India por el profesor N. Prabhu tras comprobar que sus alumnos podían aprender una lengua fácilmente sin tener que concentrarse exclusivamente en cuestiones lingüísticas. Esta metodología se centra básicamente en la enseñanza y aprendizaje de una lengua partiendo de la posibilidad de pedir al alumnado que realice una serie de tareas significativas haciendo uso de la lengua objeto de aprendizaje. Las tareas requeridas pueden ser muy variadas y la evaluación se basa principalmente en la conclusión de las mismas más que en la valoración precisa acerca del conocimiento y uso de la lengua de destino. De las muchas ventajas que el uso de esta metodología posee destacamos que genera más confianza en el estudiante a la vez que proporciona una mayor fluidez en el uso de la lengua.

Algunos seguidores de esta metodología que parte eminentemente del enfoque comunicativo de las lenguas son Teresa P. Pica (2005) o Michael Long (1993). De acuerdo con Jane Willis (1996) de la Universidad de Aston (UK), el aprendizaje de lenguas a través de tareas consiste en la realización y consecución de una tarea que se compone de los siguientes elementos: metas y objetivos, entrada de información, actividades, papel del profesor/a, papel del estudiante y configuración de los resultados. Willis recomienda dividir el aprendizaje basado en tareas en tres partes bien diferenciadas:

A. Pre-tarea. El profesor presenta la tarea explorando el centro de interés, dando instrucciones y preparando la actuación del alumnado.

B. Ciclo de elaboración de la tarea. Se compone de tres momentos: la elaboración de la tarea en sí misma, la planificación de la misma por parte de los estudiantes seleccionando la información y, por último, un informe final que se presenta a toda la clase y que se compara con los resultados de otros informes para obtener conclusiones.

C. Enfoque lingüístico. En este momento, el profesor se centra en dos aspectos: uno, el análisis específico de los aspectos lingüísticos surgidos como consecuencia de la elaboración de la tarea incluyendo, si es necesario, otros que sean pertinentes y, dos, la puesta en práctica con actividades y ejercicios de los aspectos lingüísticos que acabamos de citar.

Después de explicar muy sucintamente el funcionamiento de la metodología a emplear para esta propuesta concreta planteamos, por tanto, una serie de tareas que deberán ser llevadas a cabo por el alumnado y posteriormente evaluadas para comprobar el cumplimiento de las metas y objetivos marcados. Huelga decir que para ello hemos tenido en cuenta todos los requerimientos preceptivos tanto a nivel nacional (Reales Decretos) como a nivel europeo (MCERL) y que la aplicación didáctica contempla en todo momento el uso de las cuatro destrezas de la lengua.

3.2.4 Temporalización, planificación y descripción de las tareas

Presentamos a continuación, partiendo de este relato de Emilia Pardo Bazán como base de nuestra propuesta, una serie de tareas y actividades para llevar a cabo en el aula de aprendizaje para la materia: "Lengua castellana y literatura". La tarea final consiste en la exposición oral y compartida de las conclusiones obtenidas tras el cumplimiento de las tareas asignadas a cada grupo de estudiantes. La primera de estas tareas consiste en la lectura del relato en voz alta y para toda la clase seguida de una segunda lectura silenciosa e individual en la que se fijarán y asimilarán detalles no percibidos en la primera lectura.

La comprensión lectora se puede constatar por medio de la agrupación el alumnado en asamblea en la que se dan respuestas a las preguntas planteadas por la figura del profesor-mediador. El aprendizaje colaborativo y sus consecuencias positivas forman parte hoy en día de casi todas las propuestas en el aula, por lo que el

reparto de las tareas en grupos de tres o cuatro alumnos constituye el siguiente paso a seguir en esta aplicación didáctica. Proponemos, por tanto, la realización en grupo de un resumen del relato primero de forma oral y luego por escrito.

En el relato de este crimen atroz falta el componente visceral, no hay crimen pasional, no hay celos, no hay amor prohibido, el propio título lo indica desde el principio como si fuese una especie de guiño al lector: "Sin pasión". Sin embargo, la tarea (también en grupo) de buscar otro título para este relato parece interesante en tanto en cuanto a lo largo de esta investigación siempre pensamos que más que "sin pasión" debería titularse, por ejemplo: "Sin perdón".

Por medio de estas tareas iniciales se ponen en práctica las cuatro destrezas de la lengua atendiendo a los dos primeros bloques de contenidos anteriormente citados. En cuanto a los otros dos bloques que se refieren a la educación literaria y al conocimiento de la lengua en sí misma proponemos las siguientes tareas. Por medio de las nuevas tecnologías resulta fácil, a la vez que motivador, implicar al alumnado en la búsqueda de información relacionada con la vida y obra de la autora de este relato. La búsqueda de datos sobre el tema objeto de estudio no sólo dentro de la obra de la autora sino también en otras fuentes de información: novelas, periódicos, revistas, relatos orales, etc., constituye una actividad que suele motivar y de la cual se puede obtener mucho material lingüístico para el aula de aprendizaje.

El relato de Emilia Pardo Bazán presenta rasgos de estilo relacionados con el lenguaje coloquial propio de la tendencia literaria del realismo-naturalismo en la que la autora se encontraba inmersa. Damos cuenta de algunos de ellos: los apodos para cada uno de los personajes: "el costilla", "el negruzco", "la Remigia", "el Pelele"; las expresiones coloquiales: "en *ca* el Negruzco", "hago una *barbaridá*", "le dio una *patá*", "a andar *namorao*", "aceituna *aliñá*", "*denegría*", "se me ha *pasao*", "he *tenío* por costumbre", "no es *mu* regular", etc. El estudio de los tropos o recursos estilísticos presentes en el texto: epítetos, sinónimos, metonimias, hipérbatos, etc., su detección y el reconocimiento de los mismos en el relato constituye también una interesante fuente de información: "me dijo muy calladito", "el día de la cosa..., de la desgracia...", "que si..., que si..., que si...", etc.

Las posibilidades didácticas que existen en este tipo de textos son muchas y muy diferentes, dependerán de muchos factores tales como: el tiempo disponible dentro de la programación de centro y de aula, el número y el nivel de los estudiantes o la motivación obtenida al realizar las tareas. Hemos querido presentar aquí sólo una pequeña muestra de algunas tareas que podrían ser desarrolladas ampliamente en un contexto didáctico más apropiado y sin las limitaciones espaciales a las que nos vemos subordinados.

3.2.5 Material, fuentes de información y evaluación

En cuanto a los materiales a utilizar para el desarrollo de las tareas planteadas se puede afirmar que son muchos y muy variados aunque partimos del relato literario como texto base inicial y de ahí podríamos elaborar muchos otros materiales. Por

ejemplo, la posibilidad de dramatizar el relato de E. Pardo Bazán para su posterior representación por parte de los alumnos constituye una fuente enorme de producción de material lingüístico.

En cuanto a la evaluación de las tareas podríamos decir, en términos muy generales, que la consecución de las mismas y puesta en común en el aula para su posterior verificación constituye en sí misma un ejercicio de evaluación y valoración de la adquisición de los contenidos.

De entre los criterios de evaluación propuestos para la etapa de enseñanza secundaria describimos a continuación unos cuantos extraídos del tercer curso que hemos tomado como ejemplo de referencia para demostrar que con un texto literario como el que hemos elegido para este análisis se pueden y deben cumplir sobradamente. Algunos de estos criterios son: ser capaz de extraer ideas generales e informaciones específicas, seguir el desarrollo de presentaciones breves y plasmarlas en forma de esquema y resumen. Poder identificar el propósito en los textos escritos más usados. Saber narrar, exponer, explicar, resumir y comentar usando el registro adecuado, organizando las ideas con una buena presentación de los textos escritos tanto en soporte papel como digital con respeto a las normas ortográficas y tipográficas.

También se incluye entre estos criterios la capacidad para realizar explicaciones orales sencillas y saber exponer una opinión sobre la lectura personal de una obra completa adecuada a la edad y relacionada con los periodos literarios estudiados y sobre la implicación entre su contenido y las propias vivencias. Utilizar los conocimientos literarios en la comprensión y la valoración de textos breves o fragmentos, atendiendo a la presencia de ciertos temas recurrentes. Mostrar conocimiento de las relaciones entre las obras leídas y comentadas, el contexto en que aparecen y los autores más relevantes realizando un trabajo personal de información y de síntesis o de imitación y recreación, en soporte papel o digital. Y, por último, saber aplicar los conocimientos sobre la lengua y las normas del uso lingüístico para resolver problemas de comprensión de textos orales y escritos o conocer la terminología lingüística necesaria para la reflexión sobre el uso son otros de los criterios de evaluación a tener en cuenta para esta etapa educativa.

3.2.6 Atención a la diversidad, estudiantes con necesidades especiales y temas transversales

Por lo que respecta a este apartado sobre la atención a la diversidad y a estudiantes con necesidades especiales no parece procedente extenderse en este particular sin facilitar datos más concretos del número y características de los estudiantes a quienes iría dirigida esta propuesta. Por el contrario, sí es pertinente y muy oportuno aludir a los temas transversales a los que se refiere el currículo para Enseñanza Secundaria.

Si entendemos que la enseñanza y aprendizaje de lenguas a través de textos literarios contiene o debe contener una finalidad educativa, la historia de este relato constituye en sí misma un tema transversal muy interesante y apropiado para las

edades a las que va dirigida esta aplicación didáctica. En este texto de ficción se relata de forma clara y concisa un crimen atroz en el que apreciamos una total ausencia del componente visceral, no hay crimen pasional, no hay celos, no hay amores prohibidos…; lo que sí hay es un ejemplo de un acto memorable de censura y castigo por malos tratos a una mujer. Este tipo de sucesos se escapa de las barreras del tiempo y del espacio de la ficción en el que se enmarca constituyendo una de las lacras sociales con las que nos vemos obligados a convivir. Emilia Pardo Bazán contribuyó con éste y otros escritos a denunciar y condenar estas manifestaciones de violencia de género.

4. CONCLUSIÓN

Para concluir este artículo recapitulamos nuestras pretensiones iniciales que comienzan por el lanzamiento de una hipótesis constatando el conocimiento de Emilia Pardo Bazán acerca de la existencia de un caso real y cercano de violencia de género en su propia familia más directa que creemos marcó no sólo su vida sino también su producción literaria. Asimismo constatamos a través de sus escritos el compromiso férreo que tenía con la sociedad de su tiempo y con los problemas de desigualdad y maltrato a las mujeres.

En éste y los demás relatos a los que hemos aludido en esta investigación hemos encontrado grandes dosis de denuncia social acerca del maltrato doméstico que, lejos de ser un fantasma del pasado se repite con demasiada frecuencia incluso en nuestros días. En este texto, la primera víctima logra salvarse porque una tercera persona ha salido en su defensa tomándose la justicia por su mano, pero, a su vez, ese defensor de la injusticia se convertirá ahora en otra víctima que no quedará libre de recibir su castigo porque a la vista de que el caso se presentaba "borroso y deslucido", el abogado Fuentes decide ya en su interior "no apretar. Pues lo que es este, de presidio no se escapa".

Tímidamente hemos querido animar al lector y también a los investigadores en este campo a profundizar en el uso correcto de la terminología narrativa queriendo hacer especial hincapié en la diferencia existente entre los términos "relato breve" y "cuento" considerando este último mal utilizado por los editores de la producción literaria de la Condesa.

En la elaboración de este artículo hemos pretendido también realizar un riguroso análisis semiótico-textual bien argumentado que da cuenta de los elementos principales que lo configuran. Como si de un cirujano se tratase, hemos diseccionado el texto de ficción analizando y explicando cada una de las partes que lo componen para luego volver a recomponerlo y darle un sentido global y exclusivo.

Con la firme consideración de que un análisis científico de nada serviría si luego no es posible darle una utilidad práctica hemos recuperado un texto literario del siglo pasado acercándolo a la actualidad y a la realidad de un aula de Secundaria para demostrar las posibilidades didácticas que este tipo de relatos puede llegar a tener. La metodología empleada, que creemos resulta muy útil, ha sido explicada

sucintamente para poder realizar la propuesta didáctica y, finalmente, hemos defendido el uso de este tipo de textos no sólo como material literario, sino también como material lingüístico muy valioso para la enseñanza y aprendizaje de lenguas en general y para la DLL en particular.

BIBLIOGRAFÍA

Blanqué, A. (2002): "Emilia Pardo Bazán: una voz gallega", *La Jornada semanal*. (2 de junio de 2002), p. 378. Disponible en: http://www.jornada.unam.mx/2002/06/02/sem-andrea.html (consulta: 2-06-2008).

Bravo-Villasante, C. (1962): *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán,* Revista de Occidente, Madrid.

Carballal Miñán, P. (2012): "Rabeno" de Emilia Pardo Bazán: mito y reflexión didáctica sobre la violencia sexual" en *La Tribuna. Cadernos de estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, nº 8, pp. 97-106.

Couto Cantero, P. (2011): "Teaching and Learning EFL through PBL". *Sociology Study*, vol. 1, (4), 272-281.

Ellis, R. (2003): *Task-based Language Learning and Teaching*, Oxford, Oxford University Press.

González Herrán, J. M. et al. (2006): *Emilia Pardo Bazán: Los Cuentos. Actas del II Simposio*, La Coruña, Real Academia Galega-Fundación Caixa Galicia.

Herrero Figueroa, A. (2004): *Estudos sobre Emilia Pardo Bazán e recompilación de dispersos*, Lugo, Diputación Provincial. [Disponible en: <cervantesvirtual.com>].

_____ (2007): "La condesa de Pardo Bazán y la lectura infantil y/o juvenil" en *Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil*, nº 5, 109-138.

_____ (2012): "Emilia Pardo Bazán. "Feminista: desigualdad intergenérica y maltrato doméstico", en *La Tribuna. Cadernos de estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, nº 8, pp. 57-70.

Long, M. H., & Crookes, G. (1993): "Units of analysis in syllabus design - The case for task", in G. Crookes & S. M. Gass (Eds.): *Tasks in a pedagogical context: Integrating theory and practice*, Clevedon, UK, Multilingual Matters. pp. 9-54.

Pardo Bazán, E. (agosto 1890): "La mujer española. El pueblo", en *La España Moderna*, núm 20, pág. 154.

Pardo Bazán, E. (1990): *Cuentos completos*, Juan Paredes Núñez (ed.), Fundación Pedro Barrié de la Maza, La Coruña, 4 vols.

Pardo Bazán, E. (1999): *Obras Completas*, Fundación José Antonio de Castro, Madrid.

Pardo Bazán, E. (1972): *La vida contemporánea*. Editorial Magisterio Español, Madrid.

Pardo Bazán, E. (2005): *La vida contemporánea*, Carlos Dorado (ed.), Madrid, Hemeroteca Municipal de Madrid.

Patiño Eirín, C. (1998): *Poética de la novela en la obra crítica de Emilia Pardo Bazán*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.

Peñas Ruiz, A. (2008): "Emilia Pardo Bazán: Cartografías en torno a la mujer" en *La Tribuna. Cadernos de estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, nº 6, 145-172.

Pica, T. (2005): "Classroom learning, teaching, and research: A task-based perspective"*, The Modern Language Journal*, 89(3): 339-352.

Propp, Vladimir (1977): *Morfología del cuento*, Madrid, Editorial Fundamentos.

Ruiz-Ocaña, E. (2004): "Emilia Pardo Bazán y los asesinatos de mujeres", *Didáctica (Lengua y Literatura)*, 16, 177-188.

Willis, J. (1996): *A Framework for Tasked-Based Learning,* London, Longman.

Relatos citados en este artículo por orden cronológico:

"El indulto" (1883).

"En tranvía" (1890).

"La novia fiel" (1894) recogido en *Cuentos de amor.*

"De Navidad" (1896).

"El encaje roto" (1897) recogido en *Cuentos de Amor.*

"Sin pasión" (1909).

"Feminista" (1909).

"Rabeno" (1910).

"Las medias rojas" (1914).

"La advertencia" (s.a.) recogido en *Cuentos de la tierra*.

La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán
Núm. 8, pp. 97-106.
© 2010-2011. Casa-Museo Emilia Pardo Bazán

"Rabeno" de Emilia Pardo Bazán: mito y reflexión didáctica sobre la violencia sexual

Patricia Carballal Miñán
(UNIVERSIDADE DA CORUÑA)
patricia.carballal@udc.es

(recibido xullo/2010, revisado outubro/2010)

RESUMEN: En esta colaboración se estudia el cuento "Rabeno" de Emilia Pardo Bazán, en el que la escritora narra el terror que producen las incursiones de un potencial agresor sexual en una aldea gallega. A lo largo de nuestro estudio analizamos cómo el mismo personaje es visto como un ente fabuloso por la comunidad aldeana –que logra, con su propio código de la justicia acabar con él– y como un demente por los personajes ajenos a esta comunidad.
PALABRAS CLAVE: Emilia Pardo Bazán, análisis, "Rabeno", violencia sexual, comunidad aldeana, comunidad científica, justicia.

ABSTRACT: In this article, we are studying Rabeno´s short story by Emilia Pardo Bazán. The writer narrates the horror that occur in a Galician village where a potencial sexual offender appears. Throughout our study we analyzed how the same character is seen in two different ways: on the one hand, the characters outside of this community look at him as a madman, and the other hand, the village community looks at him as a fabulous being, which manages to kill him with its own code of justice.
KEY WORDS: Emilia Pardo Bazán, analysis, "Rabeno" sexual violence, village community, scientific community, justice.

Varios son los textos en los que Emilia Pardo Bazán denuncia lo que hoy se denomina "violencia de género". Preocupada por la situación de la mujer de su época, que era víctima, entre otros muchos abusos, de la violencia masculina, no dudó en utilizar su pluma para acusar este problema. Desde la atalaya de su serie "La Vida Contemporánea" de *La Ilustración Artística* de Barcelona, censuró en repetidas ocasiones los maltratos, ataques y ultrajes que sufrían las mujeres y que asiduamente llenaban las páginas de sucesos de los periódicos ante la indiferencia de la sociedad y de las autoridades. Además puso de manifiesto, a este respecto, la injusticia con la que eran juzgados los perpetradores de los abusos –en muchas ocasiones asesinos de mujeres– que resultaban impunes la mayoría de las veces a consecuencia de un sistema legal insuficiente a la hora de proteger y amparar a la población femenina[1].

[1] "La Vida Contemporánea", 23/04/1906 (Pardo Bazán 2005: 311); "Como en las cavernas", 16/09/1901 (Pardo Bazán 2005: 194); "Reflexiones. Zola", 20/10/1902 (Pardo Bazán 2005: 222); "La Vida Contemporánea", 22/12/1902 (Pardo Bazán 2005: 226); "La Vida Contemporánea", 22/07/1901 (Pardo Bazán 2005: 190); "Ensaladilla", 24/06/1901 (Pardo Bazán 2005: 137); "La Vida Contemporánea", 29/07/1907 (Pardo Bazán 2005: 344). Ruiz–Ocaña Dueñas hace un estudio pormenorizado del tema en su estudio dedicado a *La Vida Contemporánea* (Ruiz–Ocaña Dueñas 2004a: 222–226).

También en sus novelas siguió denunciando este mismo problema. Los lectores somos testigos de las brutales situaciones que sufren algunos de sus personajes femeninos, como la paliza que el zapatero Antiojos propina a su hija menor en *La Piedra Angular* y que acaba con su vida (Ruiz–Ocaña Dueñas 2004b: 186), la lluvia de golpes que el marqués descarga contra Sabel en *Los pazos de Ulloa* o el ataque que Lucía sufre por parte de Artegui en *Un viaje de novios*.

Pero donde quizá podamos hablar de un "corpus" de textos que reflejen esta situación de violencia e injusticia insostenible –la misma que sufrimos en los inicios del siglo XXI– es en su obra cuentística. Los numerosos relatos escritos por la condesa, que en la mayoría de las ocasiones ocupaban las páginas de periódicos y revistas de mayor circulación, se convirtieron en el vehículo idóneo para que Pardo Bazán mostrase a los lectores un universo femenino en el que reinaban el miedo, la indefensión y la brutalidad y que muchas veces era trasunto del mundo real en el que vivía la autora de *Un destripador de antaño*. Algunos de estos cuentos, como por ejemplo "El indulto", en el que el narrador pone de manifiesto el estado de pánico en el que vive Antonia tras ser amenazada de muerte por su marido, constituyen verdaderas obras maestras del género. También el temor hacia una terrible vida conyugal y la violencia psicológica reaparecen en otros relatos como "El encaje roto" o "El revólver". Y como ya ocurriera en el caso de las novelas, también varios cuentos versan sobre el maltrato físico, en muchas ocasiones acaecido en el seno de la pareja, como sucede en "Sin Pasión" que es objeto de estudio por parte de la profesora Pilar Couto (2010-2011: 71-96) en este mismo volumen. Este relato, en el que el personaje de Juan Vela mata al dueño de la casa en la que se hospeda por haberle dado este último una brutal paliza a su mujer, comparte con el cuento "Feminista" –que también analiza en estas páginas la profesora Araceli Herrero (2010-2011: 57-70)– un motivo: en ambos casos los personajes, bien el del maltratador, en el caso de "Sin Pasión", bien el del marido que humilla a su esposa en el caso de "Feminista", reciben un castigo como respuesta a su reprochable conducta. Batalladora contra las leyes que dejaban casi impunes a los agresores y desprotegían a sus víctimas, Pardo Bazán nos presenta dos casos en los que la venganza o el castigo son ejercidos por otros medios, ajenos a la justicia. En ninguno de los relatos son las leyes o las autoridades quienes ponen fin al acoso femenino, sino que son los propios protagonistas los que toman la ley por su mano.

Esta situación vuelve a repetirse en el cuento que será objeto de este breve estudio, "Rabeno"[2]. En este texto, Pardo Bazán ha fijado su mirada en un tipo concreto de violencia: la sexual[3], si bien no perpetrada en el seno de una pareja, sino en el de una comunidad amenazada por la presencia de un agresor. Por tanto, el castigo será ejecutado por sus propios miembros, quienes pondrán fin al asedio del personaje de acuerdo a su propio código y sentido de la justicia.

---

[2] Este cuento fue publicado el 08/10/1912 en *La Ilustración Española y Americana* de Madrid.

[3] La violencia sexual en varios lugares de su obra. Recordemos, por ejemplo el ataque que sufre Doña Milagros por parte de su asistente en la novela homónima o la violación perpetrada por Gaspar de Montenegro a Miss Annie en *La Sirena Negra*. También se alude al abuso sexual en *El Cisne de Vilamorta*, en la que la maestra Leocadia Otero tiene un hijo tras haber sido ultrajada por su propio tío.

El argumento del relato es el siguiente: un médico llega a una aldea gallega para atender a su paciente, Don Agustín, y se encuentra con una "mociña" que se asusta de él. Una vez el médico se identifica como tal, la joven aclara que el origen de su miedo radica en haber confundido al doctor con el "Rabeno", suerte de ente "que mata a la gente y le saca los untos" además de que a las jóvenes les "abre [..] la barriga, que es una vergüenza para las mociñas nuevas", según informa la chica. El médico, intrigado tras dejar a la rapaza, se entrevista con su paciente, quien le informa que el maléfico personaje no es más que un pobre loco que ronda la aldea y que se acerca "con cierto aire de conquistador a las mocitas" y al que los aldeanos ven como la encarnación del mítico ser. Convencido por las palabras de D. Agustín, el doctor se dispone a salir del pueblo tras decidir que al día siguiente avisará a las autoridades para que ingresen al pobre loco en el asilo. Pero después de esperar inútilmente a su cochero y salir en su busca, descubre que los aldeanos han dado captura al supuesto "Rabeno" tras haber intentado agredir a una de las jóvenes de la aldea, la hija del tabernero. Ante la impotencia del médico, propinan una brutal paliza al desconocido y finalmente, arrojan su cuerpo, casi inerte, al mar.

Como en varias ocasiones se ha estudiado, en la cuentística de Pardo Bazán abundan las figuras de la tradición popular galaica. Hay que destacar aquí la vinculación de la escritora con la "Sociedad del Folk–lore Gallego", de la que fue Presidenta desde su creación en 1884. A través de esta sociedad la escritora se puso en contacto con un importantísimo legado cultural popular que no dudó en aprovechar para su creación literaria culta. En el *Cuestionario* de dicha asociación, que establece las bases de los estudios que debían seguir sus miembros, hay un apartado dedicado a recoger las "Creencias y supersticiones populares de Galicia" (*Cuestionario* 1994: 26–31). Tal vez bajo este epígrafe los miembros del "Folk–lore" pudieron atesorar la creencia en el "Rabeno", suposición que está reforzada si tenemos en cuenta que la que parece ser la primera alusión de la mítica figura en un texto literario, corrió de la mano de uno de sus socios, Antonio de La Iglesia, quien la incluyó en un relato publicado en *Galicia Humorística* en mayo de 1888 y titulado "A rexuba de San Lorenzo"[4]. Las connotaciones negativas relativas a la violencia y al deseo sexual de esta figura folclórica, están ya perfiladas en este texto, si bien es Pardo Bazán la primera escritora que introduce la figura en la literatura acompañada de todas las características y atribuciones de la tradición popular[5]. También los etnógrafos se han

---

[4] En este texto, Antonio de la Iglesia narra que los lunes de Pascua se reunían todos los murmuradores de Santiago para increpar a sus vecinos. Uno de ellos averguenza a un caminante, dirigiéndose a él con las siguientes palabras "Ai tede–lo *Rabeno* (…). Non te arrimes moito a esa inocente rapaza, que eres capaz de matala co alento".

[5] Años después, en 1943, también Wenceslao Fernandez Flórez aludirá al "Rabeno" como uno de los personajes que pueblan la fraga de Cecebre en *El bosque animado*: "Nadie puede decir exactamente por qué, y hasta quizá lo negaría, pero todos los espíritus sienten una turbación cuando les envuelve la fraga; los niños no pasan por sus linderos, las muchachas la atraviesan con un recelo palpitante porque se acuerdan por la noche de ese fantasma alto, blanco, que es la *Estadea*, y por el día el sátiro al que los poetas han hecho funerales desde que nadie volvió a verle en las montañas polvorientas de Grecia ni en las florestas de Italia, pero que vive misteriosamente refugiado con el extraño nombre de *Rabeno* en las umbrías de Galicia, sin más cronista que las mozas que hablan de él entre risas y miedos, en la penumbra de la cocina...". (Fernández Flórez1943:40).

ocupado de recoger la existencia de este ente fabuloso. En el apartado "Etnografía. Cultura espiritual" de Vicente Risco, incluido en la *Historia de Galicia* dirigida por Otero Pedrayo, el estudioso alude y recoge la mítica existencia del "Rabeno" (Risco 1962: 304), del que también habla Carré Alvarellos en sus *Apuntes para una mitología popular gallega* (s. a.: 19–20). Pero para encontrar una definición precisa del personaje basta con acercarse al diccionario de Eladio Rodríguez González, quien lo define como:

> Ente imaginario, a manera de sátiro, forjado por la imaginación de las mozas aldeanas. El Rabeno, según la legendaria creencia de las mozas aldeanas, recorría las corredoiras solitarias y los apartados lugares de nuestros montes y campiñas. Hay quienes describen este ser fantástico como un hombre pálido, alto y delgado; y lo único cierto es que debido a la fama de que le ha rodeado la opinión vulgar campesina, algunos viandantes a quienes el temor femenil tomó por el Rabeno, se han visto en riesgo, perseguidos por los vecinos del contorno, alarmados por los gritos de socorro dados por la joven que se creyó próxima a ser víctima de los lascivos deseos del ficticio sujeto. (Rodríguez González 1958–1962: tomo 3, 222)[6]

El relato de Pardo Bazán narra, precisamente, una de estas situaciones, si bien lo hace creando un marco específico y escogiendo cuidadosamente las figuras de su narración. Recoge este mito de la tradición popular gallega y lo inserta en la literatura culta de finales de siglo XIX, es decir, lo literaturiza. Se propone crear un cuento en el que se ponga de manifiesto la reacción de una comunidad ante el miedo que generan las apariciones de un agresor sexual en potencia, al que las mozas ven como al sobrenatural "Rabeno" y al que una parte de los portadores de la ciencia de la época consideran un loco, un enfermo, que debía ser tratado como tal. En primer lugar la escritora ha situado la historia y el discurso del cuento, en un espacio muy particular: una aldea gallega, verdadero trasunto de cualquier otra, contemporánea a Emilia Pardo Bazán. Buena parte de la narrativa de la condesa se desarrolla en escenarios rurales como este, hasta el punto de que incluso podríamos aventurar la idea de que este espacio –que posee además unas coordenadas temporales precisas– funciona en la literatura de la escritora como un verdadero cronotopo, igual de efectivo que, por ejemplo, la ciudad provinciana para Flaubert[7].

Pero la aldea gallega no es sólo un lugar en el mapa imaginario de los mundos de ficción de la autora de *Los pazos de Ulloa*, es también el reflejo de un espacio simbólico y cultural, un escenario según las palabras del antropólogo Lisón Tolosana "desde el que se vive la existencia", circunscrito a su propio *lebesnwelt* y que tiene

---

6 Si bien la figura del "Rabeno" pudiera estar vinculada con el sátiro pagano, como Eladio Rodríguez González, Emilia Pardo Bazán y Wenceslao Fernandez Flórez señalan, podríamos también apuntar que la creencia en demonios que tomaban cuerpo humano para tener relaciones sexuales con mujeres viene también de muy antiguo y estaba muy extendida, tal y como podemos comprobar leyendo la obra del autor cántabro Martino Delrío (1616): *Disquisitionum magicarum. Libri sex Venetiis*, *Vincentium Florinum*, pp. 146-150.

7 Sin embargo, esta idea debe ser matizada con un estudio que integre toda la cuentística de la escritora, cuyo desarrollo debemos postergar para otra ocasión.

su propia cultura, compartida por todos sus miembros y en la que se incluyen tanto un sistema de creencias, mitos y tradiciones (Lisón Tolosana 1971: 113) como un particular sentido de la justicia y de la moral. Y dentro de ese sistema de creencias, se halla la de la figura del "Rabeno", personaje en el que los aldeanos –y en especial las mujeres– condensaban el miedo atávico hacia la violencia sexual.

En los límites espaciales de este lugar, durante el tiempo del discurso del relato, Pardo Bazán ha hecho coincidir a dos grupos de personajes que se organizan de acuerdo a unas características mentales y culturales concretas y que verán y juzgarán la aparición del agresor que ronda la aldea desde perspectivas muy diferentes. De un lado, convive una pequeña comunidad aldeana: una "mociña", un tabernero, la mujer de este y su hija, además de una turba furiosa que hace su aparición al final del relato. Todos ellos comparten la misma visión de mundo, el mismo sentido de la moral y la justicia y las mismas coordenadas culturales en cuyo sistema el elemento femenino ha forjado, debido a un miedo atávico hacia los crímenes sexuales, el mito de un ser sobrenatural –obsérvese que la "mociña" lo compara con "la Compaña"– con el que identifican a cualquier desconocido que se acerque a ellas con fines libidinosos.

Junto a esta pequeña comunidad convive un personaje que aunque vecino, se aleja radicalmente de los demás habitantes del pueblecillo porque ni su cultura, ni su visión de mundo coinciden con las de los aldeanos. Don Agustín, el paciente a quien el médico visita, hace gala de una formación científica y literaria ajena a la cultura popular y al sistema de la aldea. Compartiendo sus razonamientos y su particular idiosincrasia se halla también el doctor. Ambos forman un segundo grupo cuyo pensamiento científico se aleja mucho del de los aldeanos.

Pero, realmente, si indagamos en la estructura del relato veremos que no son solo las características psicológicas las que separan a las dos esferas de personajes, sino que también se diferencian por su función dentro de la acción de la trama. Dado que todo el discurso acaece dentro de los límites de la aldea, es solamente el grupo formado por los propios aldeanos, con su particular sentido de la justicia, el que intervendrá para poner fin a las visitas del agresor que aterroriza a las mujeres de su comunidad, mientras que el médico y su paciente quedan excluidos de la acción.

Sin embargo, el punto de vista de la narración –para la cual Pardo Bazán ha elegido hábilmente la figura de un narrador omnisciente no implícito para que sea el lector quien se posicione ante los dos grupos de personajes– ha recaído en uno de estos últimos. Es a través de los ojos del médico –único personaje foráneo del relato además de su cochero– desde donde vemos cómo se desarrollan los sucesos. Su pensamiento científico –equiparado al de su paciente– le hará observar los hechos acaecidos con una visión distante y extrañada.

Además, su llegada a la aldea supondrá tanto el comienzo del orden de los hechos del discurso del relato como el inicio temporal de los mismos. Su visión del mundo y de la naturaleza, para él escenario idílico y tranquilo, introduce al lector en un pequeño vecindario galaico, en cuya cercanía se levanta un "cruceiro". Al pasar

junto a él, y como ya hemos referido, se tropieza con una mociña a la que asusta. Desconcertado por el miedo que ha causado en la chica, la interroga. Ella le cuenta que le ha confundido con un ser maléfico, dotado de un apetito sexual que lo hace temible y salvaje y que ronda los contornos.

Debemos tener en cuenta, para entender el espanto de la chica, que el "cruceiro" es, para el universo mental gallego, un lugar simbólico donde el mundo de los vivos y los muertos, de los entes de carne y hueso y de los seres sobrenaturales se cruzan. Ver allí al doctor, personaje foráneo, de características físicas presumiblemente opuestas a las de los aldeanos hace comprensible la confusión de la "mociña".

Pero el médico está muy lejos de comprender tanto el pensamiento de la chica como sus explicaciones acerca del ente fabuloso que tiene "cuerpo y más alma, como vusté y como yo" –según le relata– y toma a chanza sus palabras. En el diálogo que mantienen, ambos interlocutores comparten mismo el contexto físico y empírico, sin embargo su universo cultural los separa[8]. Él médico no da crédito a las explicaciones de la "mociña", mientras que el lector conoce también la voz interior de la chica mediante el recurso del estilo indirecto libre: "ella sabía lo que sabía y los señores de pueblo no saben nada". También mediante las palabras de este personaje femenino, esta vez en estilo directo, conocemos varios detalles del acoso del supuesto "Rabeno" que lleva días asediando las parroquias de los contornos y que está siendo perseguido por la guardia.

Una vez en casa de su paciente, el doctor interroga a este convencido de que resolverá sus dudas con una visión racional de los hechos que la mociña le ha narrado. Efectivamente, don Agustín –personaje cuyo nombre siempre va precedido de la partícula "don" que revela un nivel sociocultural y económico más elevado que el del resto de sus vecinos– se extiende en explicarle al médico su interpretación del origen del "Rabeno" y la confusión de los aldeanos al identificarlo con un desconocido que ronda la aldea. Condescendiente con el miedo que provoca entre sus vecinas, dice que el personaje tan sólo se acerca a ellas "con aire de conquistador". Tras esta explicación de Don Agustín no solo se esconde la actitud de un racionalista frente al mito sino que también revela un evidente menosprecio por el temor de las mujeres ante una agresión sexual –como también hiciera el médico– que es lo que a fin de cuentas representa el "Rabeno". Médico y paciente, hombres los dos, están muy lejos de comprender el drama que viven las aldeanas.

Para ellos el "Rabeno" es simplemente un hombre que ha perdido la razón, un demente. Con este juicio representan una tendencia que surgía a fines del siglo XIX y que consideraba a los delincuentes como enfermos que debían ser tratados y ser reinsertados en la sociedad. Antropólogos médicos y juristas comenzaron al mismo tiempo a plantearse si la demencia de los violadores, calificada por una parte de ellos como "demencia moral" podría excusar sus acciones (Bourke 2009: 225) cuestión

---

8 Escandell Vidal, María Victoria (1996): *Introducción a la pragmática*, Barcelona, Ariel.

que generó un amplio debate[9]. De acuerdo con esta consideración, el médico, de vuelta a la aldea para esperar a su cochero, decide llamar a las autoridades al día siguiente para que ingresen al desconocido en un asilo. Mientras, se recrea otra vez ante el idílico entorno natural del pueblecillo, que traslada sus pensamientos al mítico pasado donde una vez vivieron felizmente lo sátiros hasta que las leyes humanas obligaron a civilizar su costumbres. Ensimismado en esta visión bucólica de la naturaleza, no se percata de que algo extraño sucede, de que la aldea se halla desierta y de que su cochero se retrasa. Despertando de su ensoñación, sale a buscarlo y lo encuentra en los límites del vecindario presenciando como espectador una brutal escena en la que los personajes de la aldea –el tabernero, su mujer, su hija y una multitud– son los actores principales. Y es que ante la última de las actuaciones del desconocido, del supuesto "Rabeno" que ha intentado, al parecer, agredir a la hija del tabernero, la comunidad aldeana secundada por vecinos de otras parroquias le están propinando una brutal paliza que acabarán con su vida.

Para entender este castigo –a todas luces desproporcionado para el médico– tal vez podamos apuntar que las mujeres para cualquier comunidad tradicional gallega significaban uno de sus elementos más preciados ya que de ellas dependía su prolongación. Protegerlas de los ataques sexuales o de otro tipo era tarea, pues, de todos los miembros, que reaccionan infringiendo un castigo proporcional a la gravedad del ataque que recibían[10].

Precisamente por esta razón los ruegos del médico no son tomados en consideración. Él no es un actor porque ni pertenece ni entiende a los aldeanos, que actúan en su territorio de acuerdo con sus propias leyes. Es tan sólo un espectador, lejano a los hechos y carente de papel en la comunidad. Su intervención no es funcional en el desarrollo de unos hechos que se suceden ante sus ojos como la encarnación de una fantástica leyenda en la que, en términos de Propp una multitud –el héroe–, acaba con el agresor –el "Rabeno"– que ha intentado a atrapar a la princesa –la hija del tabernero.

---

[9] La propia Pardo Bazán critica que, hacia 1890, y a partir de "la libérrima interpretación de los principios de Lombroso" sobre la "afirmación de la irresponsabilidad" por la existencia del "delincuente nato" y del "loco moral", muchos delincuentes fueron exculpados ("La Vida Contemporánea" 8/11/1909, en Pardo Bazán 2005: 402). Entre los más afamados seguidores de Lombroso se encontraba también Enrico Ferri, cuyas obras *La Scuda criminale positiva* (1885): Napoli, Enrico Detken y *Nuevos Estudios de Antropología Criminal* ([19—?]): Madrid, La España Moderna, se encuentran entre los fondos de la biblioteca de Emilia Pardo Bazán conservados en la Real Academia Galega.

[10] Recordemos, además, que los ataques del "Rabeno", según explica el personaje de la "rapaza" con la que habla el médico, supondrían para las "mociñas nuevas", una "vergüenza" adicional. En las respuestas a la encuesta de 1901 promovida por el Ateneo de Madrid y que llevaba por título *Información promovida por la Sección de ciencias morales y políticas del Ateneo de Madrid en el campo de las costumbres populares y en los tres hechos más característicos de la vida: el nacimiento, el matrimonio y la muerte* varias de las contestaciones expuestas en el apartado referente a la consideración de la virginidad femenina afirman que la misma era altamente considerada y que en algunos casos su pérdida era o bien una gran obstáculo para contraer matrimonio, o bien motivo de la negación de la dote paterna a la hora de contraer nupcias. (*Nacemento, casamento e morte en galicia. Resposta á enquisa do Ateno de Madrid* 1990: 88–90).

El relato termina con las imprecaciones de la hija del tabernero que, en medio de una crisis nerviosa, reitera: "¡Quísome coger ese condenado! ¡Agarrome del pelo!". No hay ninguna reflexión final ni del narrador ni de los personajes porque Emilia Pardo Bazán, como hemos dicho, ha querido dejar para el lector la tarea de posicionarse ante los hechos, de comprender o no la conducta de la airada turba y su castigo, o de decantarse hacia las consideraciones del médico y de Don Agustín. Varias dudas surgen en la mente del lector al finalizar el relato: desconocemos si el personaje que finalmente recibe el castigo es en realidad culpable de todos los delitos que los aldeanos le imputan y ni siquiera queda claro cuál es el alcance de estos. Lo realmente importante es que los aldeanos y sus vecinos de los contornos se han sentido amenazados y han acumulado su rabia ante un personaje que supone una amenaza para todos. Ante un agresor común no han escuchado las imprecaciones del médico, quien consideraba al desconocido un demente, ni tampoco han esperado a la justicia representada por la pareja de la Guardia que según la "mociña" le perseguía, sino que han reaccionado ellos mismos, protegiendo así a sus mujeres y propinando al agresor un público y efectivo linchamiento[11]. Así el "Rabeno", ser maléfico, agresor o loco, no acaba en la cárcel sino en el fondo del mar. La ley institucional no es efectiva porque no llega a solucionar el problema del acosador, ni tampoco el miedo que en las mujeres ha creado un mito que circula como hipotexto por todo el relato. Parece que la escritora, mediante este texto, está denunciando la ineficacia de una justicia insuficiente, que no logra proteger a las mujeres, como muchas veces había denunciado en sus artículos periodísticos. Y que mientras esta no sea del todo efectiva existirán alternativas como la narrada en el cuento.

---

[11] En un artículo de *La Ilustración Artística* datado el 16/11/1901 en el que la escritora refería el caso de una modista violada por dos funcionarios declaraba: "Estimo, sin amarle, al pueblo norteamericano. Grandes fuerzas y grandes energías se desarrollan en su cuerpo joven y robusto. Un de ellas, es a mi ver, la aplicación de la ley de Lynch. Esa ley revela el vigor de ese pueblo. "Que otro haga justicia por mí", dice el enervado. "Yo me sé hacer justicia", exclama el fuerte apretando los recios puños. En ciertos casos, en ciertos crímenes, en ciertas iniquidades demasiado escandalosas, ¿qué mejor que la ley de Lynch? (...) Así se hace cuando a la facultad de indignación se junta el recurso de la acción, inmmediata y fulminante, propia de hombres resueltos y avezados a defender la vida, a ganarla, a afirmarla contra la naturaleza y los malhechores. Aquí la ley de Lynch no existe (...), ni acaso convendría; pero en el caso de la modistilla, ¡qué simpatica parece la ley de Lynch!". Unos años más tarde, también en un artículo de *La Ilustración Artística* del 31/08/190 y aludiendo a la misma ley estadounidense reflexionaba con estas palabras: "¿Qué opinan ustedes de la ley de Lynch? A mí no me disgusta en cuanto revela energías y concepto de la justicia; porque hay crímenes que de tal manera ofenden y soliviantan, que parece que el castigo ha de ser inmmediato, como el golpe con que se responde a grave y bochornosa afrenta. Los que prevalidos de su fuerza atropellan a la niñez; los bestiales ultrajadores de criaturas, ¿merecen acaso otra cosa que el linchamiento? Jamás lo creeré. La indignación del primer instante, que se debiblita después, es la mejor consejera y el juez más recto: en tales casos el sentimiento enseña mejor y guía más certeramente que todas las legalidades formulistas del enjuiciamiento largo y pesado. Y el sentimiento, en hechos como los que frecuentemente narra la prensa, y que por lo general se desenlazan con sobreseimientos o penas leves, dictaría la cuerda, dictaría el garrote, dictaría algo tan ejemplar como lo que practica esa nación fuerte y llena de savia, que ha resuelto el problema de ir a todas partes por el camino más corto". (Ruiz–Ocaña Dueñas 2004a: 238–239).

BIBLIOGRAFÍA

Bajtin, Mijail Mijaïlovich (1991): *Teoría y estética de la novela*, Trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, [Madrid], Taurus.

Bourke, Joanna (2008): *Los violadores. Historia del estupro de 1860 a nuestros días*, Trad. Enrique Herrando Pérez, Barcelona, Crítica.

Carré Alvarellos, Leandro (s. a.): *Apuntes para una mitología popular gallega*, Porto, s. n.

Couto Cantero, Pilar (2010-2011): "Análisis y aplicación didáctica del relato de E. Pardo Bazán: «Sin pasión» (1909), en *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, pp. 71-96.

Cuestionario do Folclore Galego (1994): [Santiago], Museo do Pobo Galego.

Escandell Vidal, María Victoria (1996): *Introducción a la pragmática*, Barcelona, Ariel.

Delrío, Martino (1616): *Disquisitionum magicarum. Libri sex Venetiis*, Vincentium Florinum.

Fernández Flórez, W. (1943): *El bosque animado,* José Carlos Mainer (ed,), Colección Austral, Edición Espasa Calpe, p. 40.

Gennete, Gèrard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.

Lisón Tolosana, Carmelo (1971): *Antropología cultural de Galicia*, Bilbao, Siglo XXI Editores.

Yvancos, José María (1974): "Teoría de la narración", en Darío Villanueva (coord): *Curso de teoría de la literatura*, Madrid, Taurus.

Herrero Figueroa, Araceli (2010-2011): "Emilia Pardo Bazán. «Feminista: desigualdad intergenérica y maltrato doméstico», en *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, pp. 57-70.

Nacemento, casamento e morte en galicia. Resposta á enquisa do Ateno de Madrid, Introd. de Xosé Manuel González Reboredo, Notas de Xosé Ramón Mariño Ferro, A Coruña, Consello da Cultura Galega.

Pardo Bazán, Emilia (1990): *Cuentos Completos*, Juan Paredes Núñez (ed.), A Coruña, Fundación Pedro Barrié de La Maza.

Pardo Bazán, Emilia (2005): *La Vida Contemporánea*, Carlos Dorado (ed.), Madrid, Hemeroteca Municipal de Madrid.

Propp, Vladimir (1977): *Morfología del cuento*, Madrid, Editorial Fundamentos.

Risco, Vicente (1962): "Etnografía. Cultura espiritual", en Otero Pedrayo, Ramón (dir.): *Historia de Galiza*, Buenos Aires, Nós, vol. I, pp. 265-779.

Rodríguez González, Eladio (1958–1962): *Diccionario enciclopédico gallego-castellano*, Vigo, Galaxia.

Ruiz–Ocaña Dueñas, Eduardo (2004a): *La obra periodística de Emilia Pardo Bazán en la Ilustración Artística de Barcelona (1895-1896)*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

Ruiz–Ocaña Dueñas, Eduardo (2004b): "Emilia Pardo Bazán y los asesinatos de mujeres", en *Didáctica (Lengua y Literatura),* 16, pp. 177–188.

La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán
Núm. 8, pp. 107-138.
© 2010-2011. Casa-Museo Emilia Pardo Bazán

Xuntos e case revoltos: os condes de Pallares e Pardo-Bazán na Galiza do "progreso indefinido"

Xosé R. Veiga
(UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA)
xoseramon.veiga@usc.es

(recibido outubro/2011, revisado decembro/2011)

RESUMEN: José Pardo-Bazán e Manuel Vázquez de Parga son dúas figuras emblemáticas da xeración postrevolucionaria (nacidos a finais da década dos anos 20 do século XIX) que protagoniza unha parte da vida pública da Galicia decimonónica. O obxectivo deste traballo é definir algunhas das liñas básicas que guiaron a súa actuación pública, para así delinear con máis precisión os intereses e as realizacións dun grupo xeracional que marcou coa súa pegada o devir de Galicia ata comezos do século XX.
PALABRAS CLAVE: Xeración, Galicia, Século XIX, Política, Pensamento agrario.

ABSTRACT: Jose Pardo-Bazán and Manuel Vázquez de Parga are two emblematic figures of the postrevolutionary generation that star in a part of the public life of nineteenth-century Galicia. The aim of this article is to define some of the basic lines that guided their public performance, thus to delineate with more precision the interests and the achievements of a generational group that marked with his stamp happening of Galicia until beginnings of twenty-century.
KEY WORDS: Generation, Galicia, Nineteenth-century, Politics, Agrarian thought.

AS COINCIDENCIAS XERACIONAIS

Permítanme comezar estas liñas cunha pregunta: podemos considerar a José Pardo-Bazán e a Manuel Vázquez de Parga como integrantes dunha mesma xeración do punto de vista histórico e historiográfico? Se partimos dunha das definicións que achega o dicionario da Real Academia Galega ("Conxunto de persoas que teñen aproximadamente a mesma idade"), a resposta é sen dúbida afirmativa: Don José naceu en A Coruña un 20 de xuño de 1827 (Crespo, 1997: 471), en tanto que D. Manuel fíxoo en Vilalba, na parroquia de Sancobade, lugar de Penas Corbeiras, un 13 de xuño de 1828 (Veiga, 1999: 31[1]). De ampliar un chisco a definición e incluír outros aspectos como manter un contacto persoal máis ou menos achegado, de novo obtemos unha resposta positiva: Don José e Don Manuel eran parentes, xa que a nai de Manuel, Manuela *Somoza* y Pallares, estaba emparentada coa esposa de José,

[1] Agás indicación expresa en contrario, todas as referencias a Manuel Vázquez de Parga proceden desta obra.

Amalia Rúa-Figueroa y *Somoza*[2]. Compartiron, ademais, unha longa e firme amizade como mínimo dende 1849, cando os dous coinciden en Compostela en calidade de estudantes de Dereito[3]. A partires de aquí, atopámolos colaborando tanto na *Revista de Galicia* (Santiago de Compostela, 1850) como na redacción, que comparten, da *Memoria sobre la necesidad de establecer escuelas de agricultura en Galicia* (Madrid, 1862). Descoñecemos se puideron coincidir nalgunha empresa máis, se ben sabemos que o contacto mantívose tanto a nivel epistolar como con algunhas visitas aos respectivos domicilios. Xa que logo, e por esta banda, o principio xeracional tamén se mantén.

Autores que teñen reflexionado verbo das posibilidades do concepto de xeración para a análise histórica, dende o xermano Dilthey até Julián Marías, coinciden en que para falar de xeración é forzoso referirse a individuos que, alén de gozar un mesmo tempo vital, deben tamén compartir unha serie de ideais comúns, un conxunto de riscos culturais e un feixe de experiencias semellantes que, ademais, deberían desenvolverse, en verbas de Dilthey, nos anos da súa maior "fuerza viril" (Martínez de Codes, 1982: 61). E por aquí tamén as coincidencias dos nosos protagonistas son claras. Común é a súa preocupación pola situación agrícola do país e pola problemática foral (por máis que non coincidan na solución), así como o seu ideal dun propietario emprendedor que debería encabezar a rexeneración agrícola galega. Común unha formación cultural que non só pasa pola universidade (os dous licenciados en Dereito) senón tamén por unhas gorentosas bibliotecas (non fallan entre eles tanto recomendacións de lecturas como intercambio de libros), uns alicerces que algún papel tiveron que xogar noutra das actividades que comparten como é a implicación en aventuras periodísticas, *El Correo de Lugo* e *El Eco de Galicia* no caso de Vázquez de Parga, e o madrileño *La Discusión* no de Pardo-Bazán (Couceiro Freijomil 1953), ademais da súa xa mencionada coincidencia na *Revista de Galicia*. Intégranse igualmente nunha mesma cultura política liberal (por máis que cada un opte por suxeitarse a unha póla diferente da árbore do liberalismo, moderada-conservadora a de Vázquez de Parga, e progresista a de Pardo-Bazán), e os dous participan do que Romeo Mateo ten denominado "liberalismo patricio", é dicir, dunha concepción da intervención en política como consecuencia case natural

---

[2] En cartas particulares queda constancia desta relación. Por exemplo, en 23.01.1860, Vázquez de Parga escribe á súa nai Manuela dende A Coruña e infórmaa do bo estado de saúde da familia de Pardo-Bazán, e ao tempo acláralle que aínda non puido ver ás curmás da súa muller. En todas as cartas que seu fillo lle dirixe dende A Coruña, sempre se inclúen saúdos dos seus parentes os Pardo-Bazán.Ver: Arquivo Histórico Provincial de Lugo, Serie Xeral, Documentación do Conde de Pallares, atado 9 (no sucesivo: AHPL, CP).Ver, tamén, Freire (2009).

[3] Arquivo Histórico Universitario de Santiago, Fondo universitario, Expedientes persoais, atado 998, expediente 23 (para Pardo-Bazán); Archivo Histórico Universitario de Valladolid, legajo 677-41, Expediente personal de Manuel Vázquez de Parga, e Arquivo Histórico Universitario de Santiago, Fondo universitario, Expedientes persoais, atado 1539 (para Vázquez de Parga). Ademais de en Compostela, Pardo-Bazán estudou na faculdade de Dereito da Universidad Central de Madrid (Archivo Histórico Nacional, Universidades, 4552, exp. 8), e Vázquez de Parga nas de Salamanca e Valladolid. No AHPL, CP, atados 9, 10 e 13, atópanse varias correspondencias que demostran a boa amizade entre os dous persoeiros.

da súa notabilidade económica, social e cultural, pouco menos ca unha obriga, case unha carga, que vai anexa á condición de representantes da elite propietaria e do saber que ambos os dous representan e que tan espallada está pola Europa postrevolucionaria (Romeo, 2005; Sierra, 2010; Cammarano, 2002; Bord, 2002). Un e outro, xa que logo, insírense na vida política do seu tempo (aínda que nunca chegaron a coincidir nas súas representacións parlamentarias, como logo veremos), e os dous participan dos modos e das estruturas clientelares e de padroádego que son comúns á inmensa maioría dos políticos decimonónicos.

Do punto de vista social, as concomitancias son evidentes. D. José e D. Manuel proceden de familias fidalgas[4], e mesmo chegarán a compartir tamén condición nobiliaria aínda que por vías ben diferentes. No caso de Vázquez de Parga, recibe en 1857 o título de Conde de Pallares logo da morte sen fillos do anterior titular, seu tío Manuel Pallares Somoza, en tanto que Pardo Bazán convértese en conde de igual nome en 1871 logo da concesión que lle fai de tal honra o Papa Pío IX, que recoñece deste xeito a defensa da unidade católica que don José fixo nas Cortes de 1869 (Vales Vía, 2005)[5]. Xeracional é do mesmo xeito a rápida asunción de responsabilidades políticas que presentan un e outro. Vázquez de Parga accede á súa primeira representación parlamentaria en 1857 sen ter aínda cumpridos os 30 anos, pero é que o seu primeiro intento de chegar ao Congreso dos Deputados data de 1853, cando nin sequera contaba cos 25 anos preceptivos para ser elixido deputado. Pardo-Bazán chega ás Cortes con 27 anos, en maio de 1855, intre no que substitúe a un ilustre liberal progresista coruñés como foi Vicente Alsina, mais é que xa antes dera probas da súa precocidade política ao resultar elixido alcalde da Coruña en 1854[6]. Para mellor explicar esta temperá vocación política, máis unha vez debemos botar man doutra característica común aos dous persoeiros, agora centrada nas respectivas figuras dos seus proxenitores, ambos os dous tamén representantes en Cortes, don Antonio Vázquez de Parga nas seminais de 1810 en representación da provincia de Lugo, e don Miguel Pardo Bazán nas de 1834 e nas de febreiro e outubro de 1836[7]. Por último, e para non alongar sen xeito a relación, xeracional é tamén a común posición de propietarios, de "hacendados" na terminoloxía da época, unha condición que aos dous lles chega polo seu carácter de herdeiros de amplos

---

[4] Sobre a liñaxe dos Pardo-Bazán, Docampo (2009). Ver, tamén, Arquivo Histórico Universitario de Santiago, Fondo universitario, Probas de limpeza de sangue, C. Fonseca, S.H. 370, exp. 2 de Miguel Pardo-Bazán de Mendoza y Castro.

[5] Arquivo Histórico Nacional, Consejos, 8987, A. 1872, exp. 203: José Pardo-Bazán recibe, en 3.07.1872, autorización para usar en España o título de Conde de Pardo-Bazán outorgado polo Papa.

6 Archivo del Congreso de los Diputados, Serie Documentación Electoral, 37, nº 22. Ver, tamén, Barreiro Fernández (2001, pp. 476-477).

[7] Archivo del Congreso de los Diputados, Serie Documentación Electoral, 11, nº 5, 12, nº 35 e 13, nº 24. Ver, tamén, Barreiro Fernández (2001, pp. 477-478) e Archivo Histórico Nacional, FC. Mº Hacienda, 2828, exp. 501: aquí recóllese a traxectoria de Miguel Pardo-Bazán, cos seus cargos militares (desde a súa subtenencia en 1808 no rexemento provincial de Pontevedra, até o seu retiro en 1818 co grao de capitán de infantaría) e co seu posto de xefe político da provincia de Lugo entre setembro de 1822 e abril de 1823.

patrimonios a xeito de terras e rendas: Pallares dispón delas en Lugo capital, Vilalba, Cospeito, Guntín, Láncara, Monforte, Outeiro de Rei, O Páramo, Bóveda, Póboa do Brollón, Rendar, Sarria, Triacastela e Xermade (todas na provincia de Lugo), en tanto que as de Pardo-Bazán localízanse en Abegondo, Aranga, Arteixo, Boimorto, Bergondo, Cedeira, Cerdido, Cesuras, Coirós, A Coruña, Fene, Ferrol, Malpica, Mesía, Moeche, Muxía, Narón, Oleiros, Ordes, Ortigueira, Oza dos Ríos, Paderne, Ponteceso, Sada, San Sadurniño, As Somozas, Valdoviño (na provincia de A Coruña), Viveiro (na de Lugo) e en Sanxenxo, O Grove e O Poio (na de Pontevedra) (Barros Guede 2009). Dous excelentes exemplos da "dispersión" dos patrimonios fidalgos de que hai tantos anos falara xa Ramón Villares no seu clásico *La propiedad de la tierra en Galicia*.

As coincidencias son, xa que logo, numerosas[8], tanto se nos fixamos nas súas orixes como se o facemos na súa formación, na súa traxectoria vital ou nos temas que ocuparon as súas preocupacións en tanto que homes públicos, e é claro que participan dunha evidente relación xeracional. De ampliarmos o zoom, non é difícil identificar outros individuos que compartiron con eles cando menos unha parte dos seus intereses, e que tamén coma eles podemos incluír nunha xeración postrevolucionaria que se integra na vida pública logo do goberno longo dos moderados (1845-1854) e cando as chamas da guerra civil carlista estaban xa apagadas, por mais que aínda os das boinas vermellas terían folgos para rexurdir como a ave fénix no Sexenio Democrático. Son homes nados na derradeira xeira do absolutismo fernandino (entre 1823 e 1833), que viven a carlistada sendo aínda nenos e mozos mais preto de abondo como para coñecer e, nalgúns casos, sufrir os seus efectos, e que por enriba de todo coinciden na necesidade de centrar as enerxías e os folgos no avance material do país, de acordo cunha ideoloxía do progreso que dende o remate das guerras napoleónicas estaba a impoñerse con forza en Europa a cabalo de innovacións espectaculares como o ferrocarril, verdadeiro mesías para toda unha xeración de individuos marcados a lume polas inmensas posibilidades de desenvolvemento que facían recaer no tendido das vías férreas (Barreiro Fernández 1986). Individuos que, sen arrecunchar as súas orixes (fidalgas en moitos casos e case sempre moi vencelladas aos intereses agrarios e rendistas), son quen de subir ao carro do século e ampliar os seus horizontes orixinais, de adquirir unha formación universitaria (en Dereito de xeito case unánime), de integrárense na cultura política liberal (sexa como moderados, como progresistas ou nese híbrido intermedio da Unión Liberal), e de participar na vida política do país coas súas presenzas no Congreso, con todo o que iso supón de influencia local nos seus respectivos distritos.

A carón de Pardo-Bazán e de Vázquez de Parga, e de seguir un criterio esencialmente social, político e temporal, poderiamos incluír nesta relación xeracional a un Nicolás Alvarado nado en 1830, fidalgo, licenciado en Dereito, que

---

[8] E aínda se podería facer mención dos seus respectivos casamentos apenas separados por uns meses: o de Pallares o 19 de abril de 1851 con María de la Paz de la Riva y Estévez, e o de Pardo-Bazán o 30 de setembro de 1850 con Amalia Rúa-Figueroa y Somoza. Os dous casan con 23 anos.

acada en 1857 o título de marqués de Trives (o mesmo ano en que o facía Vázquez de Parga co condado de Pallares) e que accede ao Congreso por vez primeira en 1858[9]; a un Agustín de Leis que tamén nace en 1830 no seo dunha familia fidalga, fórmase como avogado e chega ás Cortes en 1858; a un Juan Diego Osorio de Albaredo Pardo, nado en 1829, "hacendado" e deputado en 1854; a un Teófilo Rodríguez Vaamonde, fidalgo, que accede ao Congreso no mesmo ano ca Pallares (1857) e que en 1864 recibe, como anos despois o fará Pardo-Bazán, un título nobiliario outorgado polo Papa, o de marqués de Vaamonde; a un Ramón Sanjurjo Pardiñas, algo máis novo ca os anteriores (nace en 1834), "hacendado", licenciado en Dereito e logo marqués de Casa Pardiñas; a un Frutos Saavedra Meneses, da quinta de Pallares (1828), de orixes fidalgas, militar ilustrado e con presenza no Congreso a partires de 1860, ou a un Vicente Vázquez Quiroga de traxectoria case paralela á de Vázquez de Parga: nado en 1827 no seo dunha familia de egrexia fidalguía, licenciado en Dereito, parlamentario por vez primeira en 1858, conde de Torre Novaes dende 1859, un dos máis activos loitadores no Congreso polo ferrocarril compostelá e entre os organizadores da exposición agrícola, artística e industrial santiaguesa de 1858, como Vázquez de Parga fixo co ferrocarril Palencia-A Coruña e coas exposicións lucenses de 1867 e 1877. De aplicar criterios máis flexíbeis no referido ás datas, non desentoaría na relación un Vicente Calderón Oreiro nado en 1821, nobre (Conde de San Juan), graduado en Dereito e deputado novel en 1857 xunto con Vázquez de Parga, co que consta por correspondencias que mantiña unha boa amizade; un Leandro Pita, de 1819, fidalgo, propietario e por vez primeira nas Cortes en 1850, ou mesmo un Augusto Ulloa, con orixes na pequena fidalguía, nado en 1822, tamén formado en xurisprudencia e que comeza a súa longa carreira política en 1854[10].

Agás Augusto Ulloa, un personaxe ben coñecido da vida política galega e estatal do tempo (Carballo Calero 1951; Barreiro Fernández 2001: 687-690), e o caso moi particular do conde de Pallares, ningún dos mencionados pode competir en canto a liñas a eles dedicadas pola historiografía con figuras case contemporáneas (só un chisco máis veteranas) como as de Antolín Faraldo (nado en 1823), Rúa Figueroa (1820), Neira de Mosquera (1818) ou Romero Ortiz (1822), a xeración de mozos compostelás á que tantas veces ten feito referencia Barreiro Fernández con ocasión dos seus traballos sobre do primeiro provincialismo ou Xusto Beramendi na súa obra, definitiva, sobre do galeguismo político, todos no seu intre apóstolos do progresismo

---

[9] Estas eleccións de 1858, as da Unión Liberal, foron estudadas no seu día por Barreiro Fernández (1983), quen salientou xustamente o carácter de homes novos en política de moitos dos elixidos, algúns dos cales terían a partires de entón unha dilatada carreira no Congreso dos Deputados.

[10] Os datos dos diferentes exemplos están tirados, basicamente, de Barreiro Fernández (2001). Non cabería, porén, nesta relación xeracional, nin por orixes nin por traxectoria a pesares de teren sido deputados a Cortes e de naceren na década dos vinte, un Matías López nado en Sarria en 1826, de orixes modestas e empresario de éxito (nalgunhas correspondencias do arquivo do conde de Pallares refírense a el dun xeito despectivo como "el chocolatero"), un Justo Pelayo Cuesta nacido en 1823, avogado de exercicio (a diferenza dos casos anteriores nos que a titulación nunca implicou un traballo de bufete) e de vida case ascética, ou un Manuel Sánchez Guardamino, nado en 1830, como Matías López dedicado aos negocios.

máis avanzado. Ningún dos anteriores conta coa aura galeguista destes últimos, nin coa súa executoria política e ideolóxica en forma de participación en revolucións co seu obrigado tributo en dolorosos exilios. Ningún participa do atrezzo romántico que acompaña aos mozos compostelás dispostos a todo pola defensa das súas ideas, nin da súa forza vital para loitar por elas nunha sociedade entón aínda mal disposta para a súa recepción. Porén, e a pesares destes tons máis preto do gris ca do branco, xentes como Vázquez de Parga, como Pardo-Bazán, como o conde de San Juan, como o conde de Torre Novaes, como Agustín de Leis ou como Frutos Saavedra[11], todos con traxectorias vitais moito máis previsíbeis e moito máis planas cas dun Faraldo ou dun Romero Ortiz (por non falar dun Manuel Becerra, tamén nado na década dos vinte e bo amigo do conde de Pallares), xogaron no seu intre un papel de primeira orde no callar definitivo en Galiza dunha orde liberal nesa altura xa postrevolucionaria (se ben aínda agardaba o experimento do Sexenio no que, como logo veremos, Pardo-Bazán puxo non poucas esperanzas), na definición dun xeito de facer política marcado polo peso das influencias persoais e da práctica do favor e da recomendación, no interese pola reforma dunhas estruturas agrarias xulgadas como anquilosadas e fóra de tempo pola continuidade do sistema foral e a "rutina" das prácticas agrícolas, na promoción de cabeceiras de prensa sempre cos "intereses materiales" por bandeira[12], na defensa do ferrocarril como estandarte por excelencia do progreso indefinido no que se cría coa forza da fe, ou na implicación en iniciativas como as exposicións agrícolas e gandeiras ou as granxas-escola, dominados como estaban pola idea de que a emulación e a educación práctica debían resultar dous vectores básicos da rexeneración galega[13].

As súas actuacións como parlamentarios, case nunca das que ocupan moitas páxinas nos diarios de sesións nin das que marcan políticas, contribuíron a que a

---

[11] Ver a nota biografía que lle dedicou Antonio de la Iglesia (1864): *Biografía de Frutos Saavedra Meneses*, A Coruña, La Galicia.

[12] Un bo exemplo é o artigo de presentación do xornal lucense *La Aurora del Miño*, de 1857: "destinado al fomento de los intereses morales y materiales" e por completo afastado das liortas políticas (15.05.1857). A publicación que mellor reflicte estes ideais é, sen dúbida, a *Revista Económica* promovida pola SEAP compostelá.

[13] Ao conde de San Juan atopámolo como activo membro da Sociedade Económica de Amigos do País de Compostela na que se interesa polo tema do ferrocarril (*Revista Económica*: 20.01.1860), como participante no debate público xerado pola realidade migratoria (*El Miño*: 20.04.1861), con reflexións ao redor do tema da propiedade (*Revista Económica*: 20 e 30.04.1860), dando a súa opinión sobre os problemas da construción da liña férrea de unión coa Meseta (*Revista Económica*: 15.12.1862), ou falando no Congreso dos Deputados sobre da Lei Hipotecaria e os atrancos para a súa aplicación en Galiza (*Boletín Judicial de Galicia*: 15.07.1865), por non falar das súas "distraccións" literarias ("El aliento del siglo, / vapor infecto, / respirareis al cabo, / pobres gallegos. / Y cosa rara, / veréis que el humo os pone / de buena cara": *Album de la caridad. Juegos florales de la Coruña en 1861* (1862): A Coruña, Imprenta del Hospicio, p. 213; na mesma publicación, "Placer y pena", pp. 300-302). Agustín de Leis é dos parlamentarios que batalla en Cortes a prol da liña férrea Palencia-A Coruña, e non dubida en acudir á prensa para defender o remate da mesma na Coruña fronte da postura que prefería a Vigo como punto de destino (*El Miño*: 2.03.1861). Frutos Saavedra defende idéntica postura nas Cortes e na prensa (*El Miño*: 6.03.1861), ao tempo que fai discursos no Congreso a prol do fomento da agricultura en Galiza (*El Miño*: 18.06.1865). Vázquez Quiroga anima tamén a SEAP compostelá, dá a batalla polo ferrocarril Santiago-Carril e intégrase na organización da exposición agrícola, industrial e artística que se celebra en Compostela en 1858...

marcha dos temas socioeconómicos que definen a axenda galega dende mediados do s. XIX (ferrocarril, cuestión foral, estanco do sal, presión impositiva, lei hipotecaria, crédito agrario, quintas, emigración...) tomase uns vieiros e non outros, e a que a política, sobre todo nos espazos local e provincial, respondese en boa medida tanto aos seus intereses como ao seu xeito de entendela e de practicala. En definitiva, esta xeración que ten a Vázquez de Parga e a Pardo-Bazán como dous representantes foi, con outros individuos máis xoves e con algúns máis veteranos, protagonista dun xeito de pensar e de facer paradigmático dun momento postrevolucionario no que a xestión e non a acción política directa das barricadas é o obxectivo, coa promoción do progreso material como marca de fábrica. Homes que se aliñan dentro da casa común do liberalismo (nin o carlismo nin o republicanismo aparecen entre as súas opcións ideolóxicas), que comulgan cunha visión burguesa que ten na propiedade privada o seu piar fundamental (como se comproba nos artigos xa citados do conde de San Juan na *Revista Económica*, nos que publica Pardo-Bazán na *Revista de Galicia*[14] ou no tratamento xeneralizado do tema da redención foral, que conta sempre co engadido do máis escrupuloso respecto polos dereitos de propiedade), e que fan o seu o modelo de familia burguesa coa respectabilidade como valor supremo (a "Casa dolce casa" de que fala Paolo Macry, un dos historiadores que mellor ten retratado o ambiente social das elites do oitocentos, mestura de nobreza en decadencia e burgueses á caza e captura de sangue azul)[15]. A súa unánime condición de "hacendados" (en xeral por herdanza, aínda que case ningún resistiu a tentación de participar nalgunha medida no fenómeno desamortizador) explica, xunto da propia realidade estrutural galega, a preocupación agraria dos seus escritos e das súas intervencións públicas, en xeral dominadas por un cheiro fisiocrático que desconfía da industrialización e da urbanización, fonte certa do temido "pauperismo" e de escordadura das xerarquías sociais[16]. Avogados, a licenciatura en Dereito úsana non para exercer como tais (as rendas agrarias son dabondo para garantir un tren de vida respectábel) senón para movérense con soltura na estrutura interna dun réxime político en fase de construción administrativa, no que os coñecementos xurídicos fanse cada vez máis imprescindíbeis. Como representantes da boa sociedade, participan da vida asociativa dos casinos, das sociedades

---

[14] Pardo-Bazán, José: "Estudios sobre la propiedad en Galicia. Foros: su historia, ventajas e inconvenientes", *Revista de Galicia*, 1.06.1850: "[a propiedade] es innata en el hombre (...); le sigue en todas las situaciones y grados de cultura, que lo mismo la manifiesta el salvaje en la conservación del arco y flechas (...), como el opulento banquero en la de los tesoros que acumuló".

[15] Macry (1988: XIII).

[16] Como afirmaba Vázquez de Parga na *Revista de Galicia* (1.06.1850): "Sin ella [a agricultura] no pueden sostenerse las demás industrias, porque puede considerarse como fuente y madre de todas". Na mesma liña, o comentario en *La Aurora del Miño* (15.05.1857): "La riqueza que proporciona la industria es más deslumbradora, pero menos sólida y más expuesta a trastornos de la que estriba en las producciones del suelo".

económicas e dos ateneos, dos paseos polas alamedas e das visitas programadas aos iguais con merenda incluída[17]. Preocupados polo presente e o futuro de Galiza, ningunha consecuencia política tiran deste posicionamento en clave provincialista ou rexionalista: nada que ver neste eido con Murguía ou con Brañas, por mais que non fallan nos seus escritos algunhas reflexións nas que agroma a consciencia dunha Galiza maltratada e incomprendida dende Madrid, que tamén se atopan en non poucos dos discursos parlamentarios de representantes galegos, sempre nun ton máis queixoso ca realmente reivindicativo[18]. Liberais, convencidos de que o tempo das revolucións e das guerras civís xa pasou, militantes na doutrina do progreso, máis confiados nas posibilidades agrícolas e gandeiras de Galiza (a pesares de ser conscientes dos seus graves problemas) ca nun hipotético agromar industrial, defensores dunha propiedade privada que apelidan de "sacrosanta", plenamente inseridos nos valores sociais burgueses (coa familia como alicerce) que son quen de combinar co ar paternalista da vella fidalguía, e perfectamente cómodos dentro do deseño institucional do Estado (o seu nacionalismo español non ofrece dúbida

---

[17] É o ambiente, por exemplo, que describe Emilia Pardo Bazán para a Compostela decimonónica e que de certo serviría para calquera outra das vilas galegas: "(...) todas las tardes había lucido paseo bajo los árboles de la Alameda. Carmen y Nucha solían ir delante, y las seguían Rita y Manolita, acompañadas por su primo; el padre cubría la retaguardia conversando con algún señor mayor (...). A menudo se arrimaba a Manolita un señorito muy planchado y tieso, con cierto empaque ridículo y exageradas pretensiones de elegancia: llamábase don Víctor de la Formoseda y estudiaba derecho en la Universidad: don Manuel Pardo le veía gustoso acercarse a sus hijas, por ser el señorito de la Formoseda de muy limpio solar montañés, y no despreciable caudal" (*Los pazos de Ulloa* (2005): Madrid, El País clásicos españoles, p. 101). Ou o que traza Leopoldo Alas, "Clarín", para os faladoiros e casinos ovetenses: "(...) las ilustres damas (...). Visitaban a lo mejor de Vetusta (...). Asistían a todas las novenas, a todos los sermones, a todas las cofradías y a todas las tertulias de buen tono (...). Lo más del tiempo lo empleaban en pagar visitas (...). No pagar una visita de *clase* les parecía el mayor crimen que se podía cometer en una sociedad civilizada" (p. 105). "Ocultos en la sombra de un rincón, alrededor de aquella mesa (...), estaban media docena de socios fundadores (...). Allí se juzgaba a los hombres y los sucesos del día, pero sin apasionamiento; se condenaba, sin ofenderle, a todo innovador (...). Se elogiaba, sin gran entusiasmo, a los ciudadanos que sabían ser comedidos, corteses..." (p. 141). As dúas referencias, en *La Regenta* (2001): Madrid, LIBSA, v. 1.

[18] Do estilo, por exemplo, do que reproduce o xornal vigués *El Miño* (17.11.1860): "Tan dulce en costumbres el gallego, tan paciente como el antiguo indio, es el Zíngaro de aquella región, el Judio del Egipto, el Ilota de Esparta: para él no ha llegado aún esa deseada civilización...", ou do que pronuncia o representante por Ribadavia Teófilo Rodríguez Baamonde en 1862: "¡Después dice el gobierno que Galicia no es sufrida! Si esto pasase en Cataluña o Aragón [está a falar da crise dos viñedos por efecto do oidium], ¿lo sufrirían de la misma manera que lo sufrieron los distritos vinícolas de Orense? (...) El gobierno no despierta, y si no atiende a esa parte importante de España [refírese a Galiza], que no por ser sufrida deja de ser menos digna, que se atenga a las consecuencias" (*Diario de Sesiones de las Cortes. Congreso de los Diputados* (21.03.1862): 1551 e 1557; no sucesivo, *DSC.CD*), ou do que aparece no coruñés *El Avisador* (27.11.1863): "continuamos siempre siendo lo que somos, una colonia española que paga y calla, que contribuye en más de una octava parte a los gastos de la nación, que lleva pagados por consiguiente la octava parte de los ferro-carriles de España, y que nosotros, sin ese gravamen, con las sumas que de nuestros bolsillos salieron, podríamos tener hoy un ferro-carril con los rails de plata. Pero es fatalidad de Galicia". Os homes da nosa xeración estarían, xa que logo, moito máis preto do discurso que facía un Antonio de la Iglesia en 1862 ("«¿Del amor a Galicia que arraigamos en nuestros pechos, resultará desafecto hacia el resto de la nación española? De ningún modo. Desmentiremos siempre tan absurda sospecha»"), ca do de Alfredo Vicenti en 1870 con ocasión da súa homenaxe aos mártires de Carral ("Y librarte quisieron de esa España / que desdeñando tu asqueroso roce, / a los que nacen de tu suelo, extraña, / diciendo que su rostro no conoce. / De esa España, que acémilas de carga / vuelve a tus hijos: y al dejarlos ciegos, / para hacer su miseria más amarga / los insulta llamándoles ¡¡Gallegos!!"). A primeira referencia está tirada de Beramendi (2007: 124) e a segunda da *Revista Galaica* (15.11.1874).

algunha), estes son algúns dos trazos básicos da xeración de Vázquez de Parga e de Pardo-Bazán, a que na Galiza dos anos medios do XIX levou en parte as rendas do poder político (aínda que algúns estenderon a súa acción tamén á 1ª Restauración) e marcou coa súa influencia o ton correcto da "boa" sociedade. Vexamos agora máis polo miúdo as respectivas traxectorias, se ben cunha atención máis demorada na de Pardo-Bazán por menos coñecida, repaso que servirá para introducir algúns matices, máis de forma ca de fondo, neste retrato xeracional.

OS (MOITOS) ATRANCOS DA TERRA

"Preciso es que en España (...) la inteligencia y actividad se aleje de la vida del presupuesto y se reconcentre en la de la agricultura e industria; todo lo que tienda a favorecer esta idea, es una base de moralidad y bienestar". Así expresábase, en 1860, José Pardo-Bazán nunha colaboración no xornal *El Correo de Lugo* que por entón dirixía o seu amigo Manuel Vázquez de Parga, unhas liñas que concentran, na súa esencia, o alicerce fundamental do pensamento económico pardobazaniano: a saber, a necesidade imperiosa de facer converxer as enerxías na produción agrícola e, de xeito máis subsidiario, na industrial con esquecemento das pretensións, que o futuro conde ollaba con temor, de vivir do presuposto de boa parte dos galegos da altura (a "empleomanía" á que se referían xa entón moitos artigos de prensa, e que o propio Pardo-Bazán criticaría e padecería en máis dunha ocasión)[19]. De 1850 datan as primeiras novas que temos das ideas de Pardo-Bazán no referente á cuestión agraria. Na *Revista de Galicia* (1.06.1850), unha publicación dos seus anos universitarios en Compostela na que Vázquez de Parga intégrase como director, e na que tamén colaboran Antonio de la Iglesia, Tomás Martínez Servida, Germán Castro Arias ou José María Gil, Pardo-Bazán publica "Estudios sobre la propiedad en Galicia. Foros: su historia, ventajas e inconvenientes", un traballo que reproducirá máis adiante na *Galicia. Revista Universal de este Reino* (15.07.1864) á que daban folgos os seus amigos os irmáns de la Iglesia. Logo dun repaso histórico pola enfiteuse e o foro, con aprobación incluída da Real Provisión de Carlos III de 1763 ("sabia disposición" lle chama por non permitir a continuidade dos despoxos) que establecía de facto a perpetuidade das cesións forais, a súa postura diante da pregunta de se o contrato foral continúa a ser útil é clara: enténdeo un instrumento beneficioso sempre e cando se lle dea unha seguridade legal da que até o de agora carece pola provisionalidade da decisión de 1763[20]. Nesa mesma altura, Vázquez de Parga, autor da "Introducción" que abre a revista, limitábase a reproducir a pregunta, aínda sen resposta, que por entón comezaba a tomar forza: seguen a ser útiles os foros na Galiza de mediados

---

[19] "Desnivelación en precios de granos y jornales, y población de Galicia", *El Correo de Lugo*: 10.06.1860. E continuaba: "(...) de aquí que para un miserable estanco se ponen en juego las mayores influencias y es muchas veces su provisión objeto de intrigas de todo género".

[20] Sobre a temática foral, Villares (1982, 1982a, 1987). Sobre a polémica dos despoxos, Barreiro Fernández (1985).

do século XIX? Ao tempo, tanto un coma outro evidenciaban as súas simpatías por un pensamento fisiocrático que atoparemos en toda a súa produción escrita, e que xa vimos como Vázquez de Parga resumía no sentir de que sen a agricultura ningunha outra industria é posíbel, que se acompaña dunha apelación, que tamén ambos os dous reproducirán máis adiante, á necesidade do ensino agrícola para superar o carácter "rutinario" das prácticas agrarias do país.

Na mesma revista, no mesmo mes e no mesmo ano (15.06.1850), Pardo-Bazán incluía outra colaboración co título de "Economía rural. Propietarios y administradores". O que fala agora é o propietario preocupado pola xestión das súas posesións, e de aí a teima coa que manifesta a necesidade de administradores ben formados que sexan quen de dirixir con tino as explotacións e de manter unhas relacións proveitosas cos caseiros, foreiros, arrendatarios e xornaleiros que as traballan. O futuro conde reparte responsabilidades entre propietarios e administradores na busca dos culpábeis polo atraso agrícola do país. Dunha beira, os "hacendados" absentistas que marchan á cidade na busca dun lecer e dunha cultura que os campos non lles ofrecen, e de outra uns administradores que, sexa por descoñecemento ou por interese propio, fan mal o seu traballo con prexuízo tanto dos donos das terras como dos que as colonean[21]. O debuxo que bosquexa do administrador ideal pasa por un individuo que a unhas nocións elementais de Dereito e aos coñecementos agrícolas, engada a honradez no seu traballo, e nos ombreiros destes renovados administradores fai repousar, a xeito de apóstolos do progreso agrícola, a responsabilidade non só de mellorar os rendementos das explotacións ao seu coidado, senón de acadar que a partires da forza do seu exemplo xurdan imitadores das boas prácticas entre os labregos, que ao ollar por si mesmos os bos resultados da aplicación das novas técnicas de cultivo ás terras dirixidas por estes modernos Columelas, esquecerían dunha vez as súas rutinas para embarcárense con decisión na mellora dos cultivos e así entrar dunha vez na agricultura "moderna". O exemplo e a emulación como os alicerces dunha práctica agrícola que superaría

---

[21] Verbo dos absentistas, convida aos "grandes" con posesións en Galiza a pasar aquí os veráns no canto de facelo en destinos exóticos de Europa, que deste xeito coñecerían as súas terras ao tempo que deixarían cartos no país. A xeira de ilegalidades que fai recaer nos administradores é longa: usureiros, trampulleiros con propietarios e cultivadores, promotores de preitos para logo inflar os gastos que presentan aos donos, intrigantes que buscan quedar coas terras que administran, litigantes cos propietarios que tentan despedilos aproveitando os moitos contactos que teñen no país...

[22] Compara Pardo-Bazán a laboura destes administradores coa que, antes do proceso desamortizador, desenvolvían os cregos que dispuñan de terras nos seus igrexarios: alí, segundo o coruñés, experimentaban con novos cultivos, ofrecían consellos aos seus fregueses e actuaban como honrados prestamistas de cartos e sementes (a mesma afirmación atopámola en Colmeiro 1843: 40). Algúns mesmo seguían a confiar, en 1860, na figura dos cregos como os mellores apóstolos das innovacións agrícolas pola "veneración" que lles tiñan os labregos (E.M.R., "Influencia del clero rural en los adelantos de la agricultura y conveniencia de establecer una Granja-escuela en el ex-convento de Conjo", *Revista Económica* (1860-1): t. II, pp. 89-93; é probábel que as siglas correspondan a Eugenio Montero Ríos, nesa altura cun pensamento ben separado do que no Sexenio lle valerá o alcume de "Lutero" Ríos pola promoción de leis apelidadas de anticlericais polos carlistas). Referencias cheas de recoñecementos ao papel dos cregos verémolas repetidas máis adiante nas intervencións públicas de Pardo-Bazán, tanto verbais como por escrito, até conformar no seu conxunto unha proba máis dunha das características máis marcadas do futuro conde: a súa fonda relixiosidade.

deste xeito as súas limitacións, neste caso da man dunha figura intermediaria e exemplar que sería a do administrador[22]. Volveremos a atopar estas ideas na *Memoria* de 1862, ao igual que a aposta, que xa fai agora, por establecer "casas-modelo" en Galiza destinadas á formación agrícola e á experimentación con novas técnicas e con novas sementes, que cadra á perfección co pensamento de Vázquez de Parga, na mesma publicación e do que xa temos dado conta, verbo da necesidade de vencer a moita "ignorancia" que preside os traballos agrícolas porque "el suelo que rotura de un modo, puede ser roturado de otro más fácil y ventajoso, y pueden sembrarse otras semillas distintas de las que tiene por costumbre..." ("Introducción" 1.06.1850: *Revista de Galicia*).

De 1853 data o seguinte traballo que nos interesa de Pardo-Bazán. En concreto, "Algunas ideas sobre el establecimiento de un Banco Agrícola en la provincia de La Coruña", recollido na *Galicia. Revista universal de este reino* (15.03.1862: aquí sinálase que foi en xullo de 1853 cando o artigo viu a luz por vez primeira). Agora é a dispoñibilidade de crédito para financiar os investimentos agrarios dos pequenos cultivadores o que preocupa ao coruñés, e a súa proposta pasa por conceder o protagonismo ás deputacións provinciais que deberían ser quen de pór en marcha bancos agrícolas de carácter público que, a baixos tipos de xuro (5 %), proporcionasen pequenos capitais (de 20 a 200 rs., aínda que coa posibilidade de aumentar esta cantidade) con garantía hipotecaria[23]. Do traballo interesan tamén algúns aspectos laterais ao tema principal, mais que axudan a perfilar dun xeito máis preciso o seu pensamento agrario. É o caso da reiteración, máis unha vez, dunha moi positiva valoración do clero galego (que nos tempos do décimo, na súa opinión, actuaba como xeneroso prestamista), até o punto de que ao arcipreste e ao párroco de quenda inclúeos como membros das sucursais locais do proxectado banco[24]; da defensa numantina do dereito de propiedade que entende en perigo pola grande cantidade de "caseteros" que existen no país, xornaleiros sen terra e sen respecto algún pola propiedade[25], ou da crítica que fai ao excesivo número de concellos espallados por Galiza, que entende fonte de rivalidade sen conto.

Con ocasión da súa presenza no Congreso dos Deputados en 1855 e 1856, Pardo-Bazán volta a ocuparse dos asuntos agrarios do país. Agora, en concreto, preocúpase pola sorte dos foreiros e arrendatarios de terras que viñan pagando rendas aos

---

[23] As dificultades de acceso ao crédito polos labregos galegos é un tema que aparece con insistencia na prensa do momento. Ver, por exemplo, "El crédito hipotecario en Galicia" (26.11.1863) *El Anunciador*; "De lo que es en este suelo la agricultura y de los obstáculos que deben ser removidos para que llegue a lo que debe ser", *Revista Económica* (20.11.1859): nº 2, pp. 22-23; *El Correo de Lugo* (1.09 e 15.10.1860).

[24] Esta reiteración en situar ao grupo eclesiástico na avangarda ou, cando menos, nos postos de saída das figuras con protagonismo no progreso agrícola do país, é debedora de iniciativas tardoilustradas das que a mellor representación é o coñecido *Semanario de Agricultura y Artes dirigido a los párrocos*, editado entre 1797 e 1808.

[25] Sobre a figura dos caseteiros, Cardesín (1992, 1996).

mosteiros mais que agora, por efecto da Desamortización, deben satisfacelas aos novos donos do *directo*, aos compradores que se fixeron con ese dereito nas subhastas de bens nacionais[26]. Logo de facer súa a idea de que coa Desamortización buscouse, ademais de aportar fondos a unhas arcas sen folgos, interesar no sistema liberal aos compradores ("porque por desgracia las ideas liberales necesitan ser apoyadas, porque tienen muchos enemigos": *Diario de Sesiones de las Cortes. Congreso de los Diputados* (29.01.1856): 10353; no sucesivo, *DSC.CD*), esixe que eses colonos teñan a posibilidade de redimir as súas rendas e así convertérense en propietarios das terras que levan xeracións traballando e ás que puxeron en cultivo cando as recibiran a monte. Fai, xa que logo, unha aposta pola redención por canto entende que do contrario a sorte dos cultivadores sería "pavorosa", presuponse que na perspectiva dunhas rendas que se renovarían á alza polos novos cobradores fronte duns mosteiros que, non podía ser doutro xeito con Pardo-Bazán, trataran aos colonos como "hijos". É interesante esta proposta redencionista porque supón unha evolución a respecto da aposta pola continuidade foral que manifestara en 1850, e tamén porque contrasta coa postura reversionista que manifestará en 1865, como logo veremos. Na mesma intervención, e no que constitúe xa un pensamento que recunca, atopamos de novo o empeño pola defensa da propiedade, en concreto na crítica que fai a un emprego en exceso xeneroso da expropiación forzosa por utilidade pública, que supón un perigo certo para os dereitos de propiedade. Engade, ademais, que o seu respecto é un sinal do grao de liberdade dun país, e que un partido como o progresista, ao que seus contrarios alcuman de pouco firme na súa defensa, debe coidar con especial coidado este tema (p. 11017).

O 20 de maio de 1860 tirábase en Lugo o primeiro número do xornal *El Correo de Lugo*. A publicación aparecía como unha iniciativa máis, aínda que de marcada importancia, na estratexia establecida para tentar facer realidade a construción da liña férrea Palencia-A Coruña, concedida polo goberno en 1858 e que agora un grupo de entusiastas, encabezados polo ferrolán Juan Flórez, buscaba facer realidade coa promoción dunha subscrición de accións en toda Galiza. Entre seus apoios en Lugo contaba con Manuel Vázquez de Parga, dende 1857 xa conde de Pallares, e quen no decurso da súa presenza no Congreso na lexislatura 1857-58 figurara na primeira liña dos deputados que acadaran facer da vía unha realidade parlamentaria que agora había que traducir en travesas, pontes, viadutos e estacións. Para o que agora nos ocupa, a mención do *Correo* interesa por varias razóns. En primeiro lugar, porque un dos principais promotores da publicación vai ser o conde de Pallares, que exercerá como director; en segundo termo porque aquí incluirá Pardo-Bazán outra das súas reflexións de temática agraria, cun artigo titulado "Desnivelación en precios de granos y jornales, y población de Galicia" (10.06.1860), e en terceiro lugar porque

[26] Para a diferenciación entre donos do *útil* (co dereito a traballar as terras cedidas en foro en tanto paguen a renda) e os donos do *directo* (co dereito a cobrar as rendas que gravan as terras outorgadas en foro), o mellor é acudir á obra clásica de Villares (1982). Sobre a Desamortización en Galiza, ver tamén Villares (1994).

o xornal dará acubillo a algunhas das voces máis autorizadas no tratamento do tema foral, na altura un asunto de plena actualidade. A partitura que toca agora Pardo-Bazán é a do *hacendado* que se laia da suba dos xornais experimentada nos tres últimos anos, que tira cara abaixo da renda dos propietarios, cara arriba dos gastos de explotación e impide introducir melloras nos cultivos. Mais tamén a do fisiócrata que olla con desacougo o que, na súa opinión, é unha fuga de brazos da agricultura cara as obras públicas (menciona ao arsenal ferrolán), a emigración e a busca de ocupacións menos penosas nalgún monopolio estatal do tipo dos "estancos", unha marcha que o tendido das vías férreas (á que non se opón en absoluto) acelerará no futuro polas súas necesidades de man de obra. A solución que propón ten un evidente cheiro arbitrista: destinar ás obras públicas aos presos e aos acollidos nas casas de beneficencia. A colaboración, por outra banda, cadra á perfección coa temática xeral da publicación, que baixo o alento de Pallares, e só por detrás do espazo dedicado ao ferrocarril, destina moitas páxinas a repasar a problemática agraria do país, cun interese moi especial reservado aos artigos de temática foral que inclúen colaboracións de nomes tan coñecidos como o viveirense José María Castro Bolaño ("Cargas perpetuas que afectan a la propiedad territorial de Galicia y su influencia", de nítido contido redencionista), Benito Amor Labrada, Francisco Sancho Gutiérrez ou Jacobo Gil Villanueva. Na perspectiva de Vázquez de Parga, a chegada do ferrocarril esixía dunha fonda reforma na estrutura da propiedade territorial e da desaparición do foro (sen aclarar aínda se debe facerse nun senso redencionista ou reversionista), unha idea que a aguda crise agraria arrastrada dende 1853 e agravada pola praga das vides afectadas polo "oidium" non facía senón reforzar.

Será en 1862 cando, na *Memoria sobre la necesidad de establecer escuelas de agricultura en Galicia* (Madrid, Cía. de Impresores y Libreros), José Pardo-Bazán e Manuel Vázquez de Parga arrexunten as súas forzas nun intento por poñer en común algunhas das ideas que compartían a respecto das posibilidades e atrancos da agricultura do país. Como demostran as cartas cruzadas entre eles, a idea e a maior parte do texto ten a paternidade de Pardo-Bazán, en tanto que Vázquez de Parga engadiu retoques de estilo e algunhas consideracións finais[27]. En todo caso, estamos diante dunha autoría conxunta e dunha obra que recolle seu pensamento agrario á altura de 1862, e resulta unha testemuña fundamental para achegármonos aos posicionamentos contemporáneos verbo da situación e das perspectivas de futuro da agricultura galega que, non por casualidade, sitúase nunha década, a dos anos sesenta do XIX, preñada de iniciativas deste tipo: aí está o *Informe* do propio conde de Pallares do que logo falaremos, a reunión en Santiago do *Congreso Agrícola de Galicia*, a *Memoria* do pontevedrés Antonio Valenzuela, a realización de exposicións agrícolas e gandeiras (e tamén *artísticas* e *industriales*) en varias cidades

[27] As cartas consérvanse no AHPL, CP, atado 9. Do interese que espertou a *Memoria* fala o feito de que foi obxecto de publicación pola *Galicia, revista universal de este reino*, en sucesivas entregas nos meses de xuño, xullo, agosto e setembro de 1862.

(Compostela 1858, Vigo 1860, Lugo 1866, 1867) ou os proxectos de redención foral presentados nas Cortes por Justo Pelayo Cuesta[28]. Todo un feixe de actuacións que demostran a presenza no país dunha fonda inquedanza verbo do seu futuro agrícola, dun convencemento de que os tempos son chegados para dar o paso a unha agricultura que supere as *dificultades tradicionales* e se insira no molde capitalista e mercantilizado que trunfa en Europa, único xeito de aproveitar en todo o seu potencial os efectos da chegada do ferrocarril que se desexa inminente (por máis que a teimuda realidade a adíe aínda por moitos anos) e de que Galiza, en definitiva, non quede á marxe da corrente de *progreso* que percorre todo o Continente e que ameaza con abeirar aquelas rexións que non sexan quen de levar adiante as reformas que esixen os tempos:

> Para conjurar esta decadencia de los campos, creemos que los medios de hacerlos más productivos es el de mejorar sus métodos de cultivo y aprovechamiento, reconcentrar el de granos, extender la cría de ganados, ahorrar brazos por medio de los procedimientos y máquinas adaptables al mediano y pequeño cultivo, y generalizar la instrucción agrícola con el ejemplo. ¿Podrá conseguirse esto con consejos, con artículos de periódicos, con teorías, en fin, mejor o peor plasmadas? (Memoria sobre..., cit.: 47).

Modernizar podería ser a verba que mellor resumise o contido da *Memoria* de inspiración pardobazaniana. Modernizarse porque a evolución agrícola europea esixe dunha rápida variación nos métodos e sistemas de cultivo para que Galiza non quede á marxe dos adiantos do século[29]. Ao longo de todo o texto, o que atopamos é un compendio ampliado do ideario agrario do coruñés que temos xa seguido dende 1850. A ideoloxía de fondo é a dun pensamento de raíz fisiócrata apenas disimulado, que non chega a ser antiindustrialista apenas por unhas décimas, e que se acompaña dunha crítica á vida urbana preñada dunha ideoloxía socialmente conservadora. Onde moitos outros, de Adam Smith en diante, ven un futuro alicerzado no crecemento industrial, aquí é a agricultura a única actividade de fiar por canto só ela garante unha evolución sen crises apocalípticas ("La agricultura no ofrece estas crisis, porque la abundancia de los productos podrá abaratar el precio, pero nunca faltará el consumo", p. 64), en tanto que nas economías centradas na produción fabril as crises "naturalmente frecuentes" desembocan na "miseria de multitud de familias que libran su subsistencia en los talleres" (p. 64). Como "generosa madre de todas las industrias" (p. 6), é a agricultura a ocupación que debe ser obxecto de protección polos gobernos, que farían ben en desbotar a promoción das grandes urbes, non só por razóns económicas senón a partires de argumentos de carácter político e social: as poboacións millonarias son fonte certa de perturbacións sociais porque nelas

---

[28] Pallares (1862), Fernandez Casanova (1982), Planellas, Neira e de la Riva (1858), Valenzuela Ozores (1865), Veiga (1997).

[29] Cfr. co pensamento que desenvolve só un chisco máis tarde o economista Joaquín Díaz de Rábago (Martínez Rodríguez 2006).

medra o desexo a prol dunha "imaginaria igualdad" (p. 62), xermolo de revolucións que no pensamento de Pardo-Bazán e Pallares se busca substituír polo "mediano bienestar de los campos" (p. 66), a verdadeira medida da riqueza dun país[30].

A partires desta ideoloxía agrarista no económico e conservadora no social, que busca case con desesperación garantir brazos xoves para o traballo nas leiras e evitar a suba de xornais que, afirman, xa se nota no país (de aí as críticas á atracción que ofrecen as obras públicas, a emigración e as ofertas de emprego estatal: p. 44), os autores sitúan as eivas máis visíbeis da agricultura galega e propoñen as solucións que estiman oportunas, nunha liña arbitrista que se remonta, cando menos, aos traballos dos Ilustrados estudados no seu dia por Fausto Dopico (1978). Contra do que seu título dá a indicar, a falla de educación non é, en absoluto, a única fenda que detectan no sistema agrícola do país, e se fan especial fincapé nela é en parte porque se trata dun eido no que a administración ten unha capacidade inmediata de actuación, de aí a interpelación directa que efectúan ás deputacións para que boten sobre dos seus ombreiros a erección de escolas agrícolas en cada unha das catro provincias (pp. 68-69). Na relación de eivas a superar, que parten dun xenérico "atraso" alicerzado na rutina dos traballos agrícolas, sitúan as "cargas" que gravan a agricultura por efecto dos contratos e que van en aumento, a falla de estabulación do gando e da alternativa de colleitas con presenza aínda do barbeito, a carencia de mecanización das faenas agrarias e as dificultades de acceso ao crédito[31]. Resulta extraño que na relación non haxa mencións ao estremado parcelamento das terras, un tema no que si afondará Pallares no seu *Informe* como deseguido veremos, que no seu dia centrara a celebrada e premiada *Memoria* de Manuel Colmeiro (1843) e que logo ocupará tamén boa parte da do lugués Castro Bolaño (1850) e da do pontevedrés Valenzuela Ozores (1862, con defensa incluída da pequena propiedade), así como artigos do compostelán J. Sánchez Villamarín (*Revista Económica* 30.06.1861: nº 16, e 15.06.1861: nº 17)[32]. Máis lóxica é a inconcreción verbo das cargas derivadas dos contratos aos que aluden como atrancos a superar, e mesmo que apenas dediquen unha liña a eles e sen mencionar sequera o tema foral: nos autores a necesidade da

---

[30] Moi semellante era a opinión do Manuel Colmeiro de 1843: a agricultura é o alicerce de todas as industrias, e achega unha prosperidade máis sólida e menos exposta a crises ca o comercio e a industria (pp. 6-7); porén, entende preciso o desenvolvemento industrial para librar á agricultura do exceso de brazos que obriga a un esfarelamento excesivo das terras (p. 33); en canto ás cidades, refírese a elas como "vasto cementerio de las capitales" (p. 10). O republicano ourensán Juan Manuel Paz Novoa opinaba que "la agricultura es la base radical, necesaria, de la prosperidad pública" (*Galicia, revista universal de este reino*, 1.08.1862).Tamén José Varela de Montes (*Revista Económica* 15.11.1862: nº 49) reclama a volta aos campos dos que marcharon á cidade. Varios anos despois, J. Barcia Caballero teimaba na crítica á vida urbana responsábel da "decadencia de la raza" (*Revista de la Sociedad Económica* 30.11.1882: nº 11).

[31] Na negativa valoración que se fai do estado agrícola do país, inflúe dun xeito decisivo o contexto no que nos estamos a mover, marcado polos efectos da gravísima crise de mediados da década dos 50 e o impacto da praga de *oidium* nas vides, que contrasta cos adiantos que os *hacendados* máis informados, como Pardo-Bazán e Pallares, ollan en agriculturas como a inglesa, a francesa ou a xermana. Ver, tamén, Valenzuela (1865: 7). Sobre a praga das vides, *Revista Económica* (10.01.1860): nº 7; Blanco Fernández (1862).

[32] A obra de referencia nestes anos sobre o tema da división do terrádego é a de Caballero (1864).

reforma semella clara, mais os indicios apuntan a que as solucións difiren de xeito radical, cun Pallares achegado ao redencionismo e un Pardo-Bazán que se decanta pola reversión (agás no caso de rendas forais incluídas nos bens do clero obxecto de desamortización, como xa vimos). Retomaremos o tema un chisco máis adiante.

Do conxunto de propostas que realizan, e se abeiramos polo de agora o tema da instrución agrícola, salientan dúas pola importancia que lles conceden. Dun lado, está a necesaria e imprescindíbel especialización gandeira que desexan para o país (pp. 32-38), no que recollen ideas de ilustrados como o cóengo compostelá Pedro Antonio Sánchez Baamonde (1802), que non obstante abordara o tema dende unha perspectiva máis económica ca propiamente agrícola, como é o caso da *Memoria*. Na gandería atópase o "porvenir" de Galiza (até por cinco podería multiplicar a produción), mais precisa de reformas urxentes que fagan aos nosos cebóns competitivos no mercado europeo e que garantan unha continuidade na oferta que evite os bambeos pronunciados de prezos. Unen a especialización gandeira con outra innovación fundamental, como é a extensión das forraxes artificiais que presentan como consecuencia lóxica da introdución do principio de rotación de cultivos, a segunda proposta que salientan. A secuencia é dunha lóxica esmagadora, cando menos na teoría: a alternancia evita o barbeito, garante a imprescindíbel colleita de cereais (necesaria para satisfacer as rendas) e asegura o sustento do gando, cuxas deposicións son o alicerce dos adubos que alimentan a fertilidade dos terreos[33]. A carón do gando e da rotación de cultivos, defenden a introdución de maquinaria (dende a "trilladora" até a "guadaña", esta opción dende logo máis realista ca primeira), a drenaxe de terreos e a necesidade de contar con infraestruturas de rega[34].

---

[33] A secuencia aparece repetida en numerosos autores. A alternancia defendíaa xa, no s. XVI, Alonso de Herrera (cito pola edición corrixida pola Sociedad Económica Matritense de 1818: 23). Outro clásico, Duhamel (1754; cito pola edición española de 1813), fixa xa toda a secuencia alternancia-forraxeiras-gando-adubos. Tamén, *Casa rústica de 1840* (1842: 38-40) e, máis preto de nós, Peña (1846: 34-36), *Revista Económica* (20.11.1859): nº 2; (1.03.1860): nº 12 ; (15.04.1863): nº 59, ou Valenzuela (1865: 5). En 1865, Pardo-Bazán teimaba na necesidade da triloxía leiras de cultivo, monte e prados como alicerce da agricultura do país (*Galicia, revista universal de este reino*: 15.01.1865).

[34] Como cabía agardar, outros autores discrepan da capacidade da agricultura do país para adoptar maquinaria. Valenzuela (1862: 84) afirma con rotundidade que apenas se é aplicábel a Galiza, e o mesmo opina Ramón Somoza Piñeiro (*Revista Económica* 1860-1: t. II, pp. 49 e 52: "Es muy fácil disertar sobre agricultura invocando la maquinaria, pero no lo es tanto atinar con los medios e inventos más a propósito para cada país...", p. 52). Menos escéptico é José Sánchez Villamarín, que aposta porque sexan deputacións e xuntas provinciais de agricultura as que a adquiran e experimenten, para logo recomendalas aos labregos (*Revista Económica* 15.01.1863: nº 53). O mesmo conde de Pallares recoñece que é moi difícil atopar maquinaria axeitada á curta extensión das leiras e ás escasas posibilidades de mercala dos labregos, e que convencelos das súas bondades esixe moito máis ca unha demostración. Con motivo da exposición lucense de 1867 houbo presentacións de arados e traballouse con eles, mais pola banda dos espectadores só atoparon menosprezo e incomprensión: "En la prueba que con el se hizo (refírese a un arado tipo Howard) se ha visto que el surco que abre es limpio y regular; se ha visto también que se necesita grande abnegación para enseñar a los que, por una presunción llevada al último extremo, pretender ocultar su ignorancia esgrimiendo las armas del ridículo, y prefieren negarlo todo a aprender algo" (*Memoria y Catálogo de la Exposición agrícola y de ganados celebrada en Lugo en octubre de 1867, formada según encargo de la Diputación Provincial por el Conde de Pallares y cuya publicación quedó abogada por los acontecimientos de Septiembre de 1868*, conservada no Museo Provincial de Lugo, fondo "La exposición agrícola y de ganados celebrada en Lugo. Octubre de 1867").

Con todo, e como corresponde ao título da *Memoria*, é no eido da instrución agraria no que Pardo-Bazán e Pallares fan recaer a responsabilidade de pór á agricultura do país en disposición de equipararse e competir coas producións estranxeiras. A idea ten pouco de orixinal porque é un clásico do pensamento agrario que se alimenta da confianza ilustrada nas posibilidades transformadoras da educación (Cabral 1995; Gabriel 1989; García Sanz 1996; Robledo 1993). Nas "adiciones" que o profesor de agricultura Claudio Boutelou fai en 1818 á *Agricultura General* de Alonso de Herrera (un libro de 1513), afirma:

> La falta de instrucción en agricultura, y la decidida oposición y repugnancia que generalmente se encuentran en casi todos los labradores para mudar o variar alguna parte de sus rutinas o prácticas heredadas de sus mayores, el no querer admitir ningún nuevo método de cultivo, aunque aprobado en otras partes, son causa de los pocos adelantamientos rurales que hasta ahora se han hecho entre nosotros; pero nos debemos prometer que por medio de la enseñanza y del ejemplo se propagarán los conocimientos útiles, y nuestra agricultura llegará al grado de esplendor y de perfección de que es capaz (t. I, p. 23).

Ideas semellantes atopámolas no galego Verea y Aguiar (1835; curiosamente, das oito "colonias-escuelas prácticas" que propuña establecer ningunha se situaba na Galiza), en Lasala (1862), en Ramírez (1865) ou nos moitos artigos que se ocupan do tema na *Revista Económica* (20.11.1859; 10.04.1860; 15.05.1861: "[o ensino agrícola] romperá las vallas de la apatía y las cadenas de la ignorancia"; 30.11.1861; 15.05.1862...). Xa que logo, a teima na instrución de Pardo-Bazán e Vázquez de Parga insírese sen problemas no pensamento agrario da época e faino, ademais, compartindo a prevención moi común nestes anos verbo da necesidade dunha ensinanza práctica, que nin quede na teoría nin sexa de tan elevado nivel que resulte de imposíbel asimilación para os labregos, destinatarios ideais das ensinanzas. A súa proposta concreta é que cada deputación promova na respectiva provincia a erección dunha escola agrícola de carácter eminentemente práctico, escolas que se complementarían coa creación dun instituto agrícola rexional, cun plano de estudos de maior carga teórica, para a promoción de enxeñeiros agrícolas. A formación de individuos ben instruídos na dirección de explotacións agrícolas, a experimentación con novas técnicas e novos cultivos e a forza da emulación e do exemplo, serían os beneficios destas ensinanzas que desterrarían a rutina dos traballos e convencerían aos labregos das bondades de variar os seus xeitos tradicionais de cultivo. Todo demasiado utópico nun contexto dominado polas cesións forais, a imposibilidade de acceso ao crédito barato, un parcelamento estremo das leiras e unhas gravísimas eivas nas infraestruturas de comunicación terrestres, problemas todos que aínda tardarían décadas en resolvérense[35].

Na cuestión, clave, da definición do suxeito da innovación, neste caso referido á concreción do axente ou institución encargado de promover o ensino agrícola,

---

[35] Non todos coincidían neste optimismo educativo, porque experiencias anteriores fracasadas facíanos ser moi escépticos. Ver, por exemplo, os comentarios de *El Faro Asturiano* (19.01.1863).

a aposta decántase pola Administración: deberían ser as deputacións as que se responsabilizasen de facer realidade os proxectos educativos. Na *Memoria* os "hacendados" galegos quedan libres de responsabilidade algunha no espallamento da nova agricultura, e isto por varias razóns: non son agricultores por preferir a avogacía, a política ou a milicia, carecen de interese real por mellorar as súas propiedades, están orfos dos coñecementos precisos e, por enriba, nin sequera son propietarios plenos das terras pola presenza da maioritaria cesión foral. A falla de bos administradores que os substitúan no apostolado instrutivo completa o círculo: só dende os poderes públicos será posíbel turrar polo ensino agrícola, o que por outra banda era unha idea xeneralizada na altura (Luque Ballesteros 2006)[36]. Porén, Pardo-Bazán non se vai contentar con botar balóns fóra e descargar nas deputacións todas as responsabilidades, xa que de feito vai tentar erixir pola súa conta unha escola agrícola, como demostran as cartas que intercambia co seu amigo Vázquez de Parga. Sabemos que xa en 1857 fixera o intento de crear unha explotación gandeira na zona da Capelada (Villares 1982: 266), até onde coñecemos un proxecto inconcluso, e agora vai demostrar de novo a súa capacidade de iniciativa ao aventurarse a erixir pola súa conta e risco a mencionada escola[37]. Consciente de que a súa posición política progresista pouco lle axudaba diante da deputación coruñesa e do goberno aos que presenta o proxecto, o seu maxín proxéctaa instalada nas posesións vilalbesas do conde de Pallares, en Penascorbeiras, a carón da vila de Vilalba, e así llo presenta ao seu amigo e desexado socio. Mesmo lle ofrece a alternativa de crear unha sociedade que merque os terreos e xestione a escola porque está certo da súa rendibilidade explotada de xeito privado, mais a oferta non atopa boa acollida e todo quedará nun proxecto fracasado máis[38].

---

[36] Mais non todos pensaban igual. En 1843, Colmeiro afirmaba dos propietarios que eran a "clase designada por la providencia para abrir la senda del progreso en la agricultura, para señalársela al bracero, al colono y al propietario pobre y para lanzarse con atrevimiento en la carrera de las mejoras...", e animábaos a instruírense na ciencia agrícola para mellorar os seus cultivos (pp. 37-38). Tamén o conde de San Juan (*Revista Económica* 30.04.1860) encomendaba aos propietarios a tarefa de instruír ao labrego, predicar co exemplo do cultivo de novas plantas e "en una palabra llevar al campo la civilización y sus progresos en cuanto son adaptables a la naturaleza y condiciones de la población rural" (p. 276). Antonio de Valenzuela, pola súa banda, dirixe a *Memoria* de 1865 aos propietarios, logo de dubidar de se facelo aos cultivadores: "En duda tal, bien convencido de que solamente de la clase más ilustrada de los propietarios territoriales, puede emanar por ahora, todo impulso hacia el mejoramiento deseado, a ella creí deber dirigirme primero" (p. 3). E continúa: "Permítasenos creer que el mal y su remedio dependen de los propietarios territoriales que están llamados, por su ilustración, a imprimir dirección conveniente a la práctica del cultivo, comunicando las nociones de la ciencia moderna a los simples trabajadores" (254-255). Sobre o tema do papel dos propietarios *innovadores*, en xeral, Veiga (1998), e sobre a cuestión da definición do suxeito da innovación, Fernández Prieto (1992, 1998).

[37] Non é unha casualidade que cando na *Memoria* se ocupa das posibilidades gandeiras do país, aluda precisamente á zona da "Capilada" (p. 47).

[38] Cartas de Pardo-Bazán a Pallares: 16.12.1861, 1.01.1862, 3.03.1862, 24.06.1862. Todas, en AHPL, CP, atado 9. Pardo estaba firmemente convencido das bondades do seu proxecto ("o muy alucinado estoy o creo que ha de ser de resultados excelentes para el país", confésalle a Pallares en 3.03.1862), e tamén de que en breve crearíanse centros semellantes en Pontevedra, Santiago e A Coruña (1.01.1862). Coñecemos que a Deputación da Coruña aceptou a súa proposta en maio de 1862 e que a transmitiu ao ministerio de Fomento, onde con outras semellantes pasou a participar do sono dos xustos (*Galicia, revista universal de este reino*: 15.05.1865).

Neste mesmo ano de 1862, e con ocasión dun inquérito que o ministro de Fomento dirixe a todas as xuntas de agricultura provinciais, vai ser o conde de Pallares quen manifeste con largueza o seu pensamento agrario[39]. É un tema que xa teño abordado noutras ocasións polo que non vou repetir aquí argumentos moi padexados, mais si interesa traelo a colación polo que supón de complemento ao pensamento da *Memoria* de inspiración pardobazaniana que vimos de analizar. No fundamental a coincidencia é case total: a mesma confianza na ensinanza agrícola orientada cara a práctica, a mesma responsabilidade que se bota sobre dos ombreiros da administración para crear as granxas-escola, idéntica opinión sobre dun futuro que pasa pola promoción da gandaría, e sempre todos os argumentos alicerzados nunha ideoloxía de fondo mestura de conservadorismo social, de teima antiurbana e antiindustrialista (os seus dous demos particulares responsábeis da fuga de brazos da agricultura, de perturbacións sociais sen conto, e de repetidos sobresaltos políticos: "La industria atrae constantemente los hombres a las ciudades y los enerva; es indispensable hacer que vuelvan a los campos todos los que sobran en las poblaciones y que recobren al aire libre su energía física y moral", p. 100), e de prevencións diante duns labregos que Pallares define, de xeito explícito, como "niños grandes" (p. 76), case párvulos que esixen paciencia e constancia para facelos saír da súa secular rutina. As diferenzas, xa que logo, son de matiz, mais non por iso menos interesantes. De maneira xeral, poderiamos falar da contención de Pallares verbo do entusiasmo pardobazaniano: por exemplo, onde o coruñés ve unha posibilidade de especialización gandeira con cuxos que engordarían para a súa venda posterior, o lugués aposta por un gando de tripla función (tiro, leite e carne) na liña tradicional do país en función das limitacións que presentan as minúsculas explotacións cara unha hipotética especialización cárnica. Outro exemplo: onde Pardo-Bazán imaxina explotacións ben dimensionadas coa mente posta no ideal inglés axeitado a Galiza, Pallares prefire terras que superen o estado actual de esaxerado parcelamento mais sempre convencido de que a pequena propiedade seguirá a ser dominante. No *Informe*, ademais, o espazo que se destina á reflexión sobre dos atrancos que a calquera innovación ofrece o esnaquizamento tanto da propiedade como do terrádego, é moi superior ao que ocupa na *Memoria*, o que cadra ben con esta hipótese dun Pallares realista fronte dun Pardo-Bazán cuxo entusiasmo salta barreiras sen importar a altura. As cartas que se intercambian levan á mesma conclusión: mentres un (Pardo-Bazán) ofrece alternativas varias para facer realidade o proxecto

---

[39] *Informe presentado a la Junta de Agricultura de la provincia de Lugo por su vice-presidente el conde de Pallares, en contestación al interrogatorio sobre el estado de la enseñanza agrícola, sobre los medios de contribuir a su propagación y al fomento de la agricultura, dirigido en 10 de mayo de 1862 por el Excmo. Sr. Ministro de Fomento* (1862): Lugo, Soto Freire. Na *Galicia, revista universal de este reino* (1.08.1862), Juan Manuel Paz eloxiaba o *Interrogatorio* de Fomento e a súa intención de erixir escolas de agricultura, que entendía debían ir acompañadas da edición dun *Boletín agrícola* que nunha linguaxe sinxela presentase aos labregos novos métodos de cultivo. Sobre o organigrama agrícola do ministerio de Fomento, Pan-Montojo (1995). Sobre a política agraria do Estado, Fernández Prieto (1998).

da escola agrícola, outro (Pallares) non atende a ningunha porque as conceptúa de aplicación imposíbel sen o apoio da administración. Unha última diferenza, tamén máis de grao ca de fondo, é a referida á diferente insistencia na necesidade de superar a organización da propiedade que domina no país e as cargas que leva ás costas: na *Memoria* ocupa apenas unhas liñas, en tanto que no *Informe* é obxecto dunha análise máis fonda e mesmo, dun xeito indirecto e aínda pouco firme, proponse unha solución liberadora na liña do acontecido en Europa: a redención.

Até onde sabemos, nin un nin outro participa nos debates do Congreso Agrícola galego celebrado en Compostela en xullo de 1864 (para o que Vázquez de Parga estaba convidado, se ben por entón pasaba unha difícil situación persoal), unha ausencia que non deixa de resultar estraña en dous individuos da traxectoria destes[40]. Como resulta de sobra coñecido, un dos temas estrela do Congreso centrarase no debate sobre o futuro da cesión foral con dúas posturas ben definidas, respectivamente redención ou mantemento do *statu quo*. Só unhas semanas antes da realización do Congreso, o deputado pontevedrés Justo Pelayo Cuesta presentaba no Congreso dos Deputados unha proposición de lei de redención de "foros, subforos, rentas en saco y derechuras" (*DSC, CD*, 1.04.1864, apéndice 1º) e, a pesares de ser unha proposta pouco ambiciosa que permitía a continuidade de determinados foros, vai xerar a reacción inmediata de José Pardo-Bazán que a contesta cun artigo no *Boletín Judicial de Galicia* (30.04.1864) titulado "Observaciones y adiciones al proyecto de ley presentado a las Cortes en 30 de marzo de 1864 por el diputado Don Justo Pelayo sobre rentas y pensiones establecidas en Galicia"[41]. Aquí o futuro conde repite ideas xa coñecidas, en especial a necesaria especialización gandeira que esixe concentración de propiedades e fomento de pastos artificiais, mais sobre todo fai explícita a súa postura verbo da cuestión foral: agás no caso dos que foron obxecto de venda na desamortización (aposta pola súa redención cun tipo do 4%), para o resto das cesións forais opta pola reversión sempre que o cobro da renda permaneza na mesma familia que concedera no seu intre o foro, é dicir, pola expropiación dos cultivadores e a concentración da propiedade nas mans do *directo*, dos perceptores das rendas que se converterían así en propietarios *perfectos*. Na mente de Pardo-Bazán, era o único xeito de superar a división da propiedade que xeraba o foro

[40] Aínda sorprende máis a non presenza de Pardo-Bazán logo do chamamento expreso e público que se lle fixo dende as páxinas da *Galicia, revista universal de este reino* (15.07.1864): a carón das voces redencionistas de Castro Bolaño e Pelayo Cuesta, agardan ouvir outras que non o son como as de Luís de Trelles e José Pardo-Bazán

[41] Non é a única reacción: tamén o viveirense Luís de Trelles contesta a proposta de Pelayo cualificándoa de socialista e de expropiación do *directo* (Villares 1982: 272). No Congreso Agrícola que se celebra apenas tres meses despois, a opción defendida polo pontevedrés sobrevoa todos os debates que, en certa medida, defínense polo seu apoio ou a súa oposición a ela.

e que impedía adoptar as reformas precisas para modernizar e facer competitiva a agricultura do país. Calquera outra solución, e nisto concordaba con outros pensadores como Luís de Trelles, suporía unha inasumíbel aposta polo socialismo[42].

Precisamente vai ser neste tema onde Vázquez de Parga distanciarase dun xeito máis claro do seu compañeiro de xeración[43]. Para elo aproveitará a segunda presentación diante das Cortes do proxecto de redención que fai Pelayo Cuesta en 1866, que por mais que sexa unha proposición menos apoucada ca primeira (agora ningún foro se salva da redención), padecerá a súa mesma sorte e nin chegará a ser discutida polas súas señorías[44]. Nas páxinas do prestixioso voceiro dos moderados *La Época*, Vázquez de Parga publica unha serie de artigos en novembro e decembro de 1866 nos que deixa clara a súa postura a prol da redención foral como a solución non só máis xusta senón social, económica e politicamente máis útil: non é un despoxo dos dereitos dos perceptores de rendas porque prevé unha indemnización, libera á terra dunha carga perpetua e permite que a propiedade se unifique nun único posuidor (a *perfectibilidade* desexada), condición *sine qua non* na súa perspectiva para implementar as reformas urxentes que precisa a agricultura patria. No que semella unha chiscadela e unha resposta ao seu amigo Pardo-Bazán, afirma que calquera saída en sentido reversionista con perda dos dereitos dos cultivadores podería implicar unha perigosa reacción en senso contrario alicerzada no argumento roussoniano de que toda propiedade é un roubo, unha situación que convén evitar a toda costa.

A última das reflexións agrarias que coñecemos de Pardo-Bazán realízaa en calidade de membro da xunta provincial de agricultura da provincia da Coruña, e trátase dun amplo comentario que fai á obra de Fermín Caballero, recentemente premiada, *Fomento de la población rural*[45]. No fundamental, o futuro conde fai unha proposta para axeitar ás condicións galegas as ideas do ilustre extremeño. No canto dun couto redondo dunha única parcela, propón a súa coñecida opción tripartita con parcelas de cereais, monte (de entre 5 e 9 hectáreas cada unha) e prado (de 0,5 hectáreas), a mellor para as condicións agrarias do país. No canto

---

[42] Moitos anos despois, en xaneiro de 1909, a filla de José Pardo-Bazán, a coñecida escritora Emilia Pardo-Bazán, puña a súa sinatura a carón da de outros representantes da alta nobreza galega como os condes de Camarasa, Rivadabia ou Maceda, para opoñerse ao proxecto de redención foral que presentara o deputado Eduardo Vincenti. A prensa informaba de que se agardaban reunir até 20.000 autógrafos na contra da redención. Era evidente que os *donos do directo* mantiñan na altura forza dabondo como para defender a continuidade na percepción das rendas de orixe foral, e que entre eles os Pardo-Bazán seguían a ser uns referentes na loita pola preservación.

[43] De xeito explícito, nunha correspondencia de 30.01.1868 (AHPL, CP, atado 10), Pardo-Bazán indica que non está de acordo coa solución ao problema foral que defende Pallares, mais aínda así pídelle que presente un proxecto de lei para resolver dunha vez o asunto.

[44] "Proposición de ley presentada al Congreso por el Sr. Cuesta, sobre foros, subforos, rentas en saco y derechuras establecidos en las provincias de Galicia, Asturias y León (31.01.1866)" [1866]: *Revista General de Legislación y Jurisprudencia*: XXVIII, pp. 148-159.

[45] *Galicia, revista universal de este reino* (15.05.1865).

de pozos "artesianos" aporta unha solución propia, mentres que acepta encantado a idea de pór en marcha unha "polícía rural", imprescindíbel nun territorio de poboación tan esfarelada como o galego, mais sobre todo fai descansar o éxito de calquera medida na previa realización dunha versión galega das clásicas *enclosures* británicas, nunha concentración parcelaria *avant la lettre* de tal xeito que cando o 50% dos propietarios dun distrito decidise levar adiante a concentración, esta tivese legalmente que realizarse. Deste xeito superaríase a excesiva división da propiedade que, de continuar, faría imposíbel calquera aplicación da teoría dos coutos redondos a Galiza.

DE AGRÓNOMOS DE SALÓN A AGRICULTORES PRÁCTICOS

José Pardo-Bazán pasa por ser un dos poucos "hacendados" galegos realmente preocupados pola mellora e a modernización das súas propiedades. Así o indicou, por exemplo, José Antonio Durán (1995), e tamén os profesores Villares e Fernández Prieto, mais de feito é moi pouco o que sabemos dos seus traballos como agricultor "a la moderna"[46]. Escaso é tamén o noso coñecemento verbo das prácticas agrarias do conde de Pallares, ao que a partires dos datos recollidos cabería cualificar, sen ánimo pexorativo algún, como un "experimentador de horta" nas súas posesións vilalbesas de Penas Corveiras, ao tempo que as súas paneiras enchíanse de cereais, viño e capóns procedentes de explotacións dirixidas e explotadas por terceiros a partires de arrendamentos, parcerías e cesións forais. A Pardo-Bazán aválano algunhas iniciativas exitosas e outras das que descoñecemos o seu resultado final. Sabemos do éxito dun plano de regadío en posesións súas radicadas na provincia de Pontevedra (de feito, é este do rego un asunto do que se ocupa con largueza na *Memoria*)[47], e xa temos aludido ao seu proxecto de crear unha explotación gandeira na serra da Capelada que ignoramos se chegou a ser realidade. A compra que realiza na exposición universal de Londres celebrada en 1862 dunha nova máquina de muxir, que glosa outro propietario "innovador" como Ramón Somoza Piñeiro na *Revista Económica* (30.05.1863), confirma plenamente este interese gandeiro do coruñés. En outubro de 1861 eran uns porcos "recastados" chegados de Inglaterra o obxecto de atención de Pardo-Bazán, animais polos que tamén Pallares amosaba interese, e nese mesmo mes anunciaba que ía copiar unha máquina para facer manteiga que daba excelentes resultados[48]. A finais dese ano, o coruñés solicitaba

---

[46] Sen dúbida que un repaso a fondo dos seus papeis depositados no arquivo da Real Academia Galega proporcionaríanos moita información, mais polo de agora non tiven ocasión de consultalos.

[47] Como socio da SEAP santiaguesa, sabemos que en 1863 recomendou vivamente á sociedade a obra do abade Paramelle, *El arte de descubrir los manantiales*. Ver, *El Anunciador* (4.12.1863).

[48] AHPL, CP, atado 9, 20 e 25.10.1861. Debía ser unha práctica bastante espallada entre os propietarios pudentes a de realizar imitacións, máis ou menos axeitadas ás características e necesidades dos cultivos do país, de maquinaria ollada en exposicións agrarias ou en publicacións especializadas. Por exemplo, sabemos que Pallares ordenou reproducir unha grade modelo "Valcourt" que presentou na exposición agrícola e gandeira de Lugo en 1867.

do lucense o envío dos apuntamentos que este tiña tomados das rotacións coas que se traballaba na granxa agrícola de Grignon, preto de Paris (Pallares viña de regresar dunha viaxe por Francia e Alemaña), para ver de aplicalos nas súas propiedades[49]. En 1867, informa Pardo-Bazán a Pallares da boa marcha dos "Eucalyptus" que sementara había algún tempo... En fin, datos moi esfarelados que precisarían dunha pescuda máis a fondo para dotalos de maior consistencia e perfilar mellor o carácter de agricultor "a la moderna" do coruñés. O mesmo cabe afirmar de Pallares, do que coñecemos os seus experimentos agrarios nas terras vilalbesas de Penas Corbeiras: os traballos que fai cunha grade Valcourt de fabricación propia, cun cortacéspedes e cun "transplantador" de ferro, as súas plantacións de sorgo e alforfón..., nunha liña sen dúbida semellante á de outro importante "hacendado" lugués como foi Ramón Neira Montenegro, do que sabemos era propietario de arados modernos fabricados en ferro que presentou na exposición agrícola e gandeira celebrada en Lugo en 1867, ao que fai Manuel María Neira co "trigo sarracénico" ou ás experiencias con forraxeiras e remolacha de Ramón Somoza Piñeiro e Antonio Magín Plá (Veiga 1998: 27).

POLÍTICA E IDEOLOXÍA

Na breve biografía que el lucense *El Regional* dedicou a glosar a figura de José Pardo-Bazán (6.05.1891), afirma del que representou coma ninguén as virtudes do partido progresista e que foi varias veces elixido deputado a Cortes polo partido "liberal". Algúns anos despois, en 1908, era *El Norte de Galicia* (13.11.1908) quen repasaba a figura de Manuel Vázquez de Parga e destacaba o seu carácter de cabeza visíbel por moitos anos dos conservadores lucenses partidarios de Antonio Cánovas. As referencias sitúannos diante de dous individuos que, como xa adiantamos, participaron na primeira liña da política estatal coas súas presenzas no Congreso dos Deputados (e, no caso de Pallares, tamén no Senado co seu posto vitalicio dende 1877), e que reflicten coas súas traxectorias as dúas opcións políticas que de 1834 en adiante (co permiso da Unión Liberal entre 1856 e 1868) dominan no panorama político do país: moderados e progresistas, logo transformados en conservadores e liberais grazas á habelencia política de Cánovas e Sagasta. Pallares estivo no Congreso nas lexislaturas de 1857-8, 1863-4, 1871-2, 1872 e 1876-7, en tanto que Pardo-Bazán fíxoo nas de 1854-6 e 1869-71, polo que nunca coincidiron nos corredores das Cortes.

Ambos os dous, con independencia dos seus posicionamentos ideolóxicos dos que deseguido nos ocuparemos, movéronse nas augas do clientelismo e do padroádego propias da política decimonónica. A práctica do favor e da recomendación, lubricante fundamental dunha actividade pública no que compoñentes informais como a familia, o parentesco e a amizade (instrumental ou non) resultaban centrais na carreira de

[49] Ibídem (4.11.1861).

calquera aspirante a deputado, non foi allea en absoluto aos nosos persoeiros, e numerosas correspondencias cruzadas entre eles así o demostran[50]. Tampouco dubidaron en aproveitar a súa condición de rendistas e "hacendados" con numerosos foreiros e colonos para instrumentalizar en forma de sufraxios a súa situación de superioridade e de dominio económico verbo dos seus dependentes, unha práctica que desborda o intercambio clientelar (que ten na voluntariedade un compoñente central) para achegarse á simple subordinación duns labregos que obxectivamente poucas opcións tiñan de negárense a votar con mansedume a prol dos candidatos que se lles indicaban[51]. Nada estraño nin extraordinario na altura. Ben ao contrario: prácticas semellantes continuaron a desenvolvérense aínda na II República a pesares de que por entón, cando menos na teoría dos discursos, o denominado "caciquismo" era criticado e repudiado de xeito unánime polo conxunto dos protagonistas da vida pública (Grandío 1999). Na cultura política de que participaban tanto Pallares como Pardo-Bazán, e que era a común á inmensa maioría dos individuos que se significaban na vida pública da segunda metade do XIX, os aspectos privados e persoais non quedaban en absoluto á marxe das súas actuacións como persoeiros públicos, de tal xeito que consideracións alicerzadas en criterios familiares, de parentesco, de amizade, de "honor" ou de veciñanza, que hoxe consideramos restrinxidos á parcela do íntimo e do persoal, xogaban un papel de primeira orde no proceso político por máis que na prensa e mesmo nos discursos da propia clase política estas interferencias fosen obxecto de crítica e de reproche. Non cabe aquí esgazar as vestiduras de xeito melodramático nin tampouco son de recibo xuízos morais verbo dunha praxe política que pouco tiña aínda de democrática, e que por outra banda atopamos repetida, con máis ou menos intensidade, en toda a Europa finisecular de Gran Bretaña a Italia (Kahan 2003; Tilly 2007). As culturas políticas mudan con lentitude e manteñen por moito tempo prácticas herdadas de antigo (e o clientelismo ten unha historia moi longa) por mais que a lexislación as condene e as impida na teoría, como se demostrou sobradamente no experimento democrático de 1931-6. Máis lamentábel e máis incomprensíbel é que se sigan a reproducir na actualidade só con mudanzas de forma e con escasa autocrítica...

---

[50] Por exemplo, AHPL, CP, atado 9, 14.04.1856 (Ángel Omaña pide a Pallares que evite a súa cesantía como secretario do goberno civil de Lugo que Pardo-Bazán está a amañar); 11.12.1858 (Pallares solicita recomendación de Pardo-Bazán nun preito); 26.06.1860 (agora é Pallares quen tramita a recomendación nun preito de Pardo-Bazán en Pontevedra)...

[51] Por exemplo, AHPL, CP, atado 10, 5.01.1868 (Pardo-Bazán solicita cartas de recomendación para os caseiros da familia Vázquez de Parga na zona de Ortigueira); 2.01.1869 (Pallares, pola súa antiga amizade, ofrécelle a Pardo-Bazán os votos dos seus caseiros, e dos do seu sobriño Pastor Maseda Vázquez de Parga, en Ortigueira); 26.01.1869 (Pardo-Bazán agradece a Pallares e a Pastor Maseda os votos recibidos dos seus caseiros)... Este tipo de ofrecementos foron habituais entre persoeiros unidos por vencellos informais de amizade e parentesco, sen que as diverxencias de tipo ideolóxico fosen un impedimento (por exemplo, e nestas mesmas eleccións de 1869, as primeiras celebradas con sufraxio universal masculino directo, Pallares tamén outorgou os votos dos seus caseiros a prol doutro individuo representante por entón da esquerda do liberalismo, como foi o tamén lugués Manuel Becerra; ver, ibídem: 28.10.1868).

Todo o anterior, porén, non quere dicir que os políticos Vázquez de Parga e Pardo-Bazán estivesen orfos de ideoloxía, é dicir, que carecesen dun conxunto máis ou menos conexo e articulado de ideas a partires do que organizar a súa actividade política[52]. Pallares presenta unha traxectoria que comeza no moderantismo máis achegado á póla no seu día representada por Cándido Nocedal (logo atraído ao carlismo), é dicir, na vertente máis á dereita duns moderados que tiñan nos "puritanos" de Pastor Díaz, Pacheco ou Martínez de la Rosa a súa faciana máis aberta a unha colaboración cos progresistas da que Vázquez de Parga desconfiaba en grao sumo, até o punto de que por propia confesión afirma non se presentou ás eleccións de 1858 por temor a que o ministerio da Unión Liberal fixese unha política de signo progresista (AHPL, CP, atado 10, 17.06.1862). A marca de fábrica que mellor define a ideoloxía deste Pallares de primeira hora é, sen dúbida, a defensa da interferencia clerical no ensino, como demostra a súa sinatura ao pé dunha emenda á lei de instrución pública de Moyano na que se reclama a presenza da ensinanza relixiosa en todos os centros de ensino e a vixilancia eclesial dos contidos, para deste xeito evitar a introdución de doutrinas inmorais ou anticatólicas (*DSC.CD*, 18.06.1857, pp. 431-2). Co Sexenio Democrático, Pallares aposta pola opción alfonsista que representa Cánovas del Castillo o que supón o seu afastamento do moderantismo para participar da manobra integradora do político malagueño, que inclúe a posibilidade dun bipartidismo á inglesa coa fórmula dos partidos dinásticos e, xa que logo, a colaboración cos progresistas sagastinos alicerce do partido liberal da Restauración. Do punto de vista das súas ideas, todo fai indicar que o paso máis duro para o político lugués foi aceptar o principio da liberdade de cultos establecido no célebre artigo 11 da Constitución de 1876, que sabemos custoulle na capital das murallas críticas furibundas das beatas[53].

A defensa da consideración constitucional de España como nación católica, con exclusión do resto de cultos, é o aspecto no que máis claramente coincide Pallares con Pardo-Bazán, por canto noutros aspectos os seus idearios políticos aparecen enfrontados. Fronte do moderantismo do lugués, o posicionamento progresista de Pardo-Bazán lévao a ser elixido alcalde da Coruña en 1854 (Barreiro Fernández 2001: 476), o seu deputado a Cortes en abril de 1855 e tamén a resultar nomeado para encabezar a Milicia Nacional da cidade herculina en 1856, quizais a institución máis representativa do progresismo que facía real o ideal do cidadán armado na

---

[52] Para unha revisión de termos como "teoría política", "ideoloxía" ou "cultura política", ver Beramendi (1998, 1999).

[53] "¿Vio Vd. que el conde de Pallares votó la libertad de cultos? Si, quien lo pensara, eso lo hace por mantenerse: ¡parece mentira que sea de Lugo!". Así comentaban dúas luguesas á saída da misa da catedral a actitude do seu parlamentario, segundo informaba o gobernador civil Antonio de Medina ao propio Pallares (AHPL, CP, atado 12, 9.05.1876). Nunha correspondencia posterior (16.05.1876) indicáballe que logo de votado o artigo 11, ao goberno non lle quedaban en Lugo nin "seis adeptos". O artigo, logo de sinalar como relixión oficial do Estado a católica romana, establecía que "Nadie será molestado en el territorio español por sus opiniones religiosas ni por el ejercicio de su respectivo culto...", se ben só se permitían as manifestacións públicas da relixión católica.

defensa dos principios liberais e dos logros constitucionais[54]. Tanto na serie de biografías dedicadas aos deputados elixidos en 1869, entre os que se atopa, como nas necrolóxicas dedicadas á súa figura (*El Regional*, 6.05.1891), Pardo-Bazán é sempre presentado como progresista sen mácula, ademais de sinalalo como home de principios que non facía "seguidismo" dos seus compañeiros cando as súas ideas non cadraban coas destes, moi en especial no tema da unidade católica como deseguido veremos. Destácase a súa defensa frontal do principio da liberdade (en oposición a uns moderados máis centrados no criterio da "orde"), a súa preocupación polos dereitos do pobo e até é presentado como "republicano de corazón", unha afirmación excesiva por canto en correspondencias privadas o propio Pardo-Bazán afirma ser "monárquico de buena fe"[55]. Tamén nas súas contadas intervencións parlamentarias é posíbel ollar algunhas das ideas que conformaban o seu pensamento político. É o caso do canto que fai á independencia dos empregados públicos para poderen votar en conciencia e mesmo en contradición do goberno que os nomeou, que mereceu a contestación do mesmísimo presidente do goberno, o xeneral O'Donnell[56], da defensa da propiedade privada, verdadeiro termómetro que na súa opinión mide a liberdade que hai nun país, da necesidade de economías que permitan baixar os impostos, ou da aposta por un grao suficiente de descentralización que dea folgos ao traballo de concellos e deputacións, argumentos que defende sempre co coidado de aclarar que poidan ser ideas "avanzadas" mais que nelas non hai nada nin de socialismo nin de anarquismo (*DSC.CD*: 29.01.1856, 23.03.1856).

Á altura de 1861, en pleno apoxeo da Unión Liberal, e xa que logo nun intre politicamente difícil para aqueles progresistas que como Pardo-Bazán non se subiran ao carro encabezado por O'Donnell, confesaba nunha carta a Vázquez de Parga a súa total adhesión a Olózaga, o líder progresista da altura, e manifestaba estar "encantado" co discurso de contestación á Coroa que, como líder da oposición, este viña de desenvolver[57]. As ideas que entón defendía Olózaga, e coas que Pardo-Bazán dicía comulgar, respondían con exactitude a algúns dos vectores directores do ideario progresista. Primacía do lexislativo (ou, cando menos, control e fiscalización dos actos do goberno), con crítica incluída á política exterior do executivo unionista en Venezuela, México, República Dominicana, Italia e Marrocos por negarse a debater en Cortes os acordos adoptados verbo destes países; rexeitamento da Constitución de 1845 polas excesivas prerrogativas que concedía ao monarca; defensa da propiedade

---

[54] *Los diputados pintados por sus hechos. Colección de estudios biográficos sobre los elegidos por el sufragio universal en las constituyentes de 1869* (1870): Madrid, Labajos y cía, t. I, p. 204.

[55] AHPL, CP, atado 10, 1.03.1869. O de "republicano de corazón", en *El Regional* (6.05.1891).

[56] *DSC.CD*, 19.01.1856, p. 9996. O contraargumento de O'Donnell reflicte á perfección o escasamente definido que estaba entón o principio da separación entre executivo e función pública. Logo de afirmar o perfecto dereito que tiña o goberno para destituír con total liberdade a cantos empregados quixese, engadía: "Pues qué, ¿se puede servir al Gobierno en empleos públicos y combatirle en todos los actos de su administración? Esto es un absurdo, un absurdo completo" (p. 9996)

[57] AHPL, CP, atado 9, 18.12.1861. O discurso de Olózaga, en *DSC.CD*, 11, 12, 13 e 16.12.1861.

privada fronte dos que acusaban aos progresistas de atacala e rexeitamento frontal do socialismo; independencia xudicial; crítica das excesivas interferencias dos militares e dos poderes eclesiásticos diante do goberno e da mesma raíña (con mención incluída ás falsas miragres de Sor María Rafaela del Patrocinio, a célebre monxa das xagas); defensa da catolicidade dos progresistas mais, ao tempo, tolerancia cos cultos privados e, sobre todo, non interferencia da Igrexa nas tarefas de goberno (que Olózaga cría se estaban a producir e a xerar posturas reaccionarias no executivo agochadas baixo da máscara de "falsa religión"); concesión da máxima liberdade compatíbel coa necesaria orde; apoio á monarquía constitucional e vindicación dos progresistas como verdadeiros patriotas verbo das insinuacións en senso contrario dos partidarios da Unión Liberal.

Coa Revolución de 1868, un Pardo-Bazán afastado da primeira liña política dende 1856 volta a escena e faino para apoiar con entusiasmo o levantamento que provoca a caída dos Borbóns. Con independencia de que, segundo afirma o sempre ben informado Barreiro Fernández (2001: 476), non colaborase no derrocamento da dinastía, a súa adhesión aos principios dos partidarios da "España con honra" de que falara o almirante Topete, non ofrece dúbidas. En carta do 19 de outubro de 1868 dirixida ao seu amigo Vázquez de Parga, afirmaba: "V. tendrá que convenir en que es maravilloso lo que pasó en estos pocos días, y que esta fue la Revolución de más importancia y consecuencias que se ha realizado en España sea el que quiera su resultado" (AHPL, CP, atado 10). Desta adhesión tampouco debían dubidar os votantes coruñeses que o elixen como o seu deputado con case 20.000 votos, a pesares da oposición que afirma tivo tanto do "elemento oficial" (que relaciona coa Unión Liberal) como dos republicanos. Porén, é agora cando a relación co progresismo de Pardo-Bazán vai experimentar a súa particular proba de lume que o levará a afastarse dos seus "compañeros y antiguos amigos" e, finalmente, a deixar de lado de maneira definitiva o eido da política[58]. O motivo do enfrontamento é a política relixiosa dos progresistas, partidarios da liberdade de cultos, que choca de fronte coas opinións do coruñés a prol da unidade relixiosa e da liberdade que unicamente caiba no "dogma católico, apostólico, romano". Fóra de aquí, afirma, todo é "panteismo" e "materialismo". Engade, ademais, que apoiar a liberdade de cultos sería traizoar aos seus votantes, todos "de profundos sentimientos católicos", e que nesa viaxe non o atoparán[59]. As súas intervencións nas Cortes, que recolle Barreiro Fernández (2001: 477), non fan senón confirmar estas palabras, como a que realiza mediado xuño de 1869 na que defende a non contradición entre ser liberal e, ao tempo, partidario da unidade relixiosa de España baixo do credo católico. Sen dúbida que é aquí onde Pardo-Bazán gañou a sona de manter as súas ideas mesmo

[58] Así o expresa en carta a Pallares do 1.03.1869 (AHPL, CP, atado 10). Porén, sabemos que presentará súa candidatura nas eleccións de 1871, mais sen resultados positivos (ibídem, 26 e 27.02.1871; 13.04.1871).

[59] Ibídem, 1.03.1869.

contra do criterio dos seus compañeiros progresistas, e por actuacións deste tipo obterá en 1871 o título de conde de Pardo-Bazán de mans do Vaticano. De aquí Barreiro Fernández (2001, p. 477) deduce unha viraxe conservadora do coruñés, mais é este un aspecto sobre do que carezo de argumentos para pronunciarme xa que descoñezo a traxectoria posterior a 1871 do xa conde de Pardo-Bazán. Contradición manifesta ou "genio y figura" e independencia de criterio, son as alternativas que quedan abertas para o amábel lector que tivo a paciencia de chegar até este punto. En calquera caso, a súa filla, a condesa de Pardo-Bazán, en abril de 1913 e no seo do Consejo de Instrucción Pública, seguiría o seu ronsel ao realizar unha defensa pechada da inclusión obrigatoria do ensino da relixión católica na educación, contra da pretensión de outro galego ilustre, Eduardo Vincenti, que pretendía deixar nas mans dos pais esta decisión (*El Correo de Galicia*: 8.04.1913).

BIBLIOGRAFÍA

Barreiro Fernández, Xosé Ramón (2001): "Pardo Bazán, José", *Parlamentarios de Galicia. Biografías de deputados e senadores (1810-2001)*, Santiago de Compostela, Parlamento de Galiza-Real Academia Galega, pp. 476-477.

Barreiro Fernández, Xosé Ramón (1986): "Debates ideolóxicos e políticos en Galicia no período 1846-1868", en *Actas do Congreso Internacional sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, Santiago de Compostela, Xunta de Galiza, pp. 355-370.

Barreiro Fernández, Xosé Ramón (1983): "Las elecciones de la Unión Liberal (1858) en la provincia de Orense y el tema del caciquismo", en Juana, J. de e Castro, X. (eds.): *I Xornadas de Historia de Galicia*, Ourense, Deputación, pp. 49-92.

Barreiro Fernández, Xosé Ramón (1985): "A problemática foral no s. XVIII. Unha nova interpretación", en Barros, C. (ed.): *Dende Galicia, Marx*, Sada, Ediciós do Castro, pp. 243-258.

Barros Guede, José (2009): "Familia y patrimonio de Emilia Pardo Bazán y de su marido José Quiroga (XXXIII)", *La Opinión*, 30.01.2009.

Beramendi, Justo (1998): "La cultura política como objeto historiográfico. Algunas cuestiones de método", en Almuiña, C. *et al.*: *Culturas y civilizaciones. III Congreso de la AHC*, Valladolid, Universidad, pp. 75-94.

Beramendi, Justo (1999): *La historia política. Algunos conceptos básicos*, Santiago de Compostela, Tórculo.

Beramendi, Justo (2007): *De provincia a nación. Historia do galeguismo político*, Vigo, Xerais.

Blanco Fernández, Antonio (1862): *Del oidium tukeri y del azufrado de las vides*, Madrid, Imprenta de Manuel Galiano.

Bord, Joe (2002): "Patronage, the Lansdowne Whigs and the Problem of the Liberal Centre, 1827-8", *The English Historical Review*, nº 470, pp. 78-93.

Caballero, Fermín (1864): *Memoria sobre el fomento de la población rural*, Madrid, Imprenta Nacional.

Cabral Chamorro, Antonio (1995): *Agronomía, agrónomos y fomento de la agricultura en Cádiz, 1750-1855*, Cádiz, Universidad-Diputación.

Cammarano, Fulvio (2002): "Le notable à l'époque libérale", *Mélanges de l'École Française de Rome*, nº 114, pp. 673-678.

Carballo Calero, Ricardo (1951): "Datos y fuentes para una biografía de D. Augusto Ulloa", *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Lugo*, nº 36, pp. 289-292.

Cardesín Díaz, José María (1992): *Tierra, trabajo y reproducción social en una aldea gallega (s. XVIII-XX): Muerte de unos, vida de otros*, Madrid, MAPA.

Cardesín Díaz, José María (1996): "Paysannerie, marché et État. La structure sociale de la Galice rurale au XIXe. siècle", *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, nº 6, pp. 1325-1346.

Casa rústica de 1840 (1842): Madrid, Imprenta de Omaña.

Castro Bolaño, José María (1850): *Memoria sobre la agricultura de la provincia de Lugo*, Lugo, Pujol.

Colmeiro, Manuel (1843): *Memoria sobre el modo más acertado de remediar los males inherentes a la extremada subdivisión de la propiedad territorial de Galicia*, Santiago de Compostela, Viuda e hijos de Compañel.

Couceiro Freijomil, Antonio (1951-53): *Diccionario bio-bibliográfico de escritores*, Santiago de Compostela, Bibliófilos Galegos, 3 vs.

Crespo, José Santiago (1997): *Blasones y linajes de Galicia*, A Coruña, Boreal, t. III.

Cuesta, Justo Pelayo (1864): "Proposición de ley del Sr. Cuesta sobre las rentas y pensiones establecidas en Galicia, Asturias y León con los nombres de foros, subforos, rentas en saco y derechuras", *Diario de Sesiones de las Cortes. Congreso de los Diputados*, nº 91, 1.04.1864.

Docampo, Xosé (2009): "Pardo Bazán, Emilia (liña paterna)" (URL: http://xenealoxia.org/linaxes/celebridades/1040-emilia-pardo-bazan-liña-paterna; última consulta: 8.06.2011).

Dopico, Fausto (1978): *A Ilustración e a sociedade galega. A visión de Galicia dos economistas ilustrados*, Vigo, Galaxia.

Duhamel de Monceau, Henri-Louis (1813): *Elementos teórico-prácticos de agricultura*, Madrid, José del Collado.

Durán, José Antonio (1995): "Del «lugar» al «coto redondo». La utopía agraria de Pardo-Bazán", *La Voz de Galicia*, 29.01.1995.

Fernández Casanova, Carmen (1982): "La exposición regional de Santiago en 1858", *Revista de historia contemporánea*, nº 1, pp. 108-137.

Fernández Prieto, Lourenzo (1992): *Labregos con ciencia. Estado, sociedade e innovación tecnolóxica na agricultura galega, 1850-1939*, Vigo, Xerais.

Fernández Prieto, Lourenzo (1998): "La política agraria del Estado español contemporáneo hasta 1936. Del propietario innovador al fomento de la innovación en la pequeña explotación", *Historia Contemporánea*, nº 17, pp. 237-286.

Freire, María (2009): "Emilia Pardo Bazán (liña materna)" (URL: http://xenealoxia.org/linaxes/celebridades/1614-emilia-pardo-bazan-liña-materna; última consulta: 8.06.2011).

Gabriel, Narciso de (1989): *Agricultura e escola. Contra a rutina e o éxodo rural*, Santiago de Compostela, Universidade.

García Sanz, Ángel (1996): "La reforma agraria de la Ilustración: proyectos y resultados. El precedente del arbitrismo agrarista castellano", en García Sanz, A. e Sanz Fernández, J. (eds.): *Reformas y políticas agrarias en la historia de España*, Madrid, MAPA, pp. 161-200.

Grandío Seoane, Emilio (1999): *Caciquismo e eleccións na Galiza da II República*, Vigo, A Nosa Terra.

Herrera, Alonso de (1818): *Agricultura general*, Madrid, Imprenta Real.

Kahan, Alan S. (2003): *Liberalism in Nineteenth-Century Europe. The Political Culture of Limited Suffrage*, Houndmills, Palgrave-MacMillan.

Lasala, Vicente (1862): *Memoria sobre el plan de enseñanza práctico-agrícola más necesario y aplicable a los diferentes climas de España*, Madrid, Imprenta del colegio de sordomudos y de ciegos.

Luque Ballesteros, Antonio (2006): "Divulgación agronómica y enseñanza agrícola. Las cátedras de agricultura de los institutos de segunda enseñanza en la década de 1860", *Historia Agraria*, nº 38, pp. 119-142.

Macry, Paolo (1988): *Ottocento. Famiglia, élites e patrimoni a Napoli*, Torino, Einaudi.

Martínez de Codes, R.M. (1982): "Reflexiones en torno al criterio generacional, como teoría analítica y método histórico" (URL: http://revistas.ucm.es/ghi/02116111/articulos/QUCE8282120051A.PDF; última consulta: 3.06.2011).

Martínez Rodríguez, Susana (2006): *El liberalismo económico y social de Joaquín Díaz de Rábago (1837-1898)*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza.

Pallares, Conde de (1862): *Informe presentado a la Junta de Agricultura de la provincia de Lugo por su vice-presidente el conde de Pallares*, Lugo, Soto Freire.

Pan-Montojo, Juan Luís (1995): "La administración agraria en España, 1847-1907", *Noticiario de historia agraria*, nº 10, pp. 69-90.

Peña, José Jorge de la (1846): *Cartilla agraria para las escuelas rurales de la provincia de Lugo*, Madrid, V. de Riesgo e hijos.

Planellas, José, Neira de Mosquera, Francisco e de la Riva, Vicente M. (1858): *Catálogo metódico de la Exposición agrícola, industrial y artística de Galicia: celebrada en Santiago en el presente año*, Santiago de Compostela, Jacobo Souto e Hijo.

Ramírez, Braulio Antón (1865): *Diccionario de bibliografía agronómica*, Madrid, Imprenta de M. Rivadeneyra.

Robledo Hernández, Ricardo (1993): *Economistas y reformadores españoles: la cuestión agraria (1760-1935)*, Madrid, MAPA.

Romeo Mateo, María Cruz (2005): "De patricios y nación. Los valores de la política liberal en la España de mediados del siglo XIX", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, nº 35-1, pp. 119-141.

Sánchez Baamonde, Pedro Antonio (1802): *Memoria sobre los ganados de Galicia, considerados relativamente a la Economía Política*, Madrid, Sancha.

Sierra, María (2010): "Criterios de excelencia e imaginario social", en Sierra, M., Peña, M.A. e Zurita, R.: *Elegidos y elegibles. La representación parlamentaria en la cultura del liberalismo*, Madrid, Marcial Pons, pp. 325-350.

Tilly, Charles (2007): *Contienda política y democracia en Europa, 1650-2000*, Barcelona, Hacer.

Valenzuela Ozores, Antonio de (1862): *Memoria estadística sobre la provincia de Pontevedra y el censo de 1860*, Pontevedra, José Vilas.

Valenzuela Ozores, Antonio de (1865): *Memoria agronómica o consideraciones sobre el mejoramiento forestal, pratícola y pecuario en la provincia de Pontevedra*, Pontevedra, José A. Antúnez.

Vales Vía, José-Domingo (2005): "Doña Emilia Pardo Bazán y su efímero título nobiliario", *Anuario Brigantino*, nº 28, pp. 265-276.

Veiga, Xosé Ramón (1997): "Desarrollo agrícola y exposiciones. ¿Una relación causal?", *Noticiario de historia agraria*, nº 14, pp. 165-192.

Veiga, Xose Ramón (1999): *O conde de Pallares e o seu tempo, 1828-1908. Aproximación ao activismo das elites na Galicia decimonónica*, Lugo, Deputación-El Progreso.

Veiga, Xosé Ramón (1998): "Perfil do propietario innovador na Galicia do s. XIX: historia dun desencontro", *Documentos de traballo do IDEGA*, Santiago de Compostela, Universidade.

Verea y Aguiar, José (1835): *Plan sencillo, armonioso, ejecutivo, para el establecimiento de escuelas prácticas de agricultura-colonias, fomentadoras y propagadoras*, Segovia, Imprenta de Espinosa.

Villares, Ramón (1982): *La propiedad de la tierra en Galicia, 1500-1936*, Madrid, Siglo XXI.

Villares, Ramón (1982a): *Foros, frades e fidagos. Estudios de Historia Social de Galicia*, Vigo, Xerais.

Villares, Ramón (1987): "Els *foros* de Galicia. Uns quants problemes i comparacions", *Estudis d'història agrària*, nº 7, pp. 161-185

Villares, Ramón (1994): *Desamortización e réxime de propiedade*, Vigo, A Nosa Terra.

La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán
Núm. 8, pp. 139-166.
© 2010-2011. Casa-Museo Emilia Pardo Bazán

La interpretación de la modernidad al hispánico modo en la obra ensayística de Pardo Bazán: análisis de una formación discursiva*

Íñigo Sánchez Llama
(PURDUE UNIVERSITY)
sanchezL@purdue.edu

(recibido setembro/2011, revisado outubro/2011)

RESUMEN: La obra crítica escrita por Emilia Pardo Bazán desde la década de 1880 responde de manera precisa a las expectativas del discurso de la modernidad al hispánico modo. Esta meritoria empresa intelectual no es baladí en la medida en que su aplicación permite trascender el paradigma antimoderno del historicismo schlegeliano. Textos como *San Francisco de Asís (siglo XIII)* (1882), *Los pedagogos del Renacimiento* (1889), *Cuarenta días en la Exposición* (1900) o *Por la Europa católica* (1902) plantean una interesante reformulación crítica de la tradición española mediante la aplicación de una perspectiva cosmopolita en la que puede percibirse el ritmo histórico de la modernidad decimonónica. La autora concede especial importancia al hecho religioso. Reivindicar la tolerancia del franciscanismo medieval, defender el libre examen introducido por el humanismo renacentista o difundir los logros alcanzados por los católicos belgas liberales desde las dos últimas décadas del XIX. Pardo Bazán utiliza estas referencias históricas para ofrecer al catolicismo español ochocentista ejemplos estimulantes de renovación intelectual. Tales empeños se inscriben en la modernidad no tanto por su evidente propósito regenerador cuanto por configurar una percepción de experiencias nuevas cuyo puntual desarrollo discursivo permite trascender la impugnación del mundo moderno auspiciada por el historicismo romántico schlegeliano durante el XIX.

PALABRAS CLAVE: Emilia Pardo Bazán, Historia intelectual europea, Filosofía moderna decimonónica en Europa, Literatura de viajes.

ABSTRACT: The critical works written by Emilia Pardo Bazán since the 1880s adopt the aesthetics expectations of the Spanish discourse of modernity with precision. This critical production is not an idle enterprise, since it helps to challenge many non-modern prejudices promoted by the Schlegelian historicism. Pardo Bazán's critical works, *Saint Francis of Assisi (Thirteenth-Century)* (1882), *Renaissance Pedagogues* (1889), *Forty Days in Paris World Fair* (1900) and *Travel Writings about Catholic Europe* (1902) argue for a new critical reading of Spanish tradition, which emphasizes cosmopolitan precedents of tolerance and intellectual freedom similar to the ones promoted by nineteenth-century modernity. Emilia Pardo Bazán is particularly interested on the analysis of the role of religion in Modern Spain. She vindicates the modern tolerance contained in Medieval Franciscan Catholicism; she supports the intellectual freedom promoted by Renaissance humanists and she endorses enthusiastically the liberal Catholicism established in Belgium since the early 1880s. Pardo Bazán uses these historical references to argue for a renewal of Spanish Catholicism. Her reflections are modern not only because they open new intellectual perspectives but rather

* Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación FFI-2010-17273 del CSIC, gobierno de España.

because they articulate a perception of new experiences whose textual development let her to challenge the traditionalistic impugnation of modern world promoted by nineteenth-century Romantic Schlegelian historicism.

KEY WORDS: Emilia Pardo Bazán, Emilia, Europe-Intellectual Life-19th century, Philosophy, Modern-19th century, Europe-Travel Writing.

> Cuando escribo, no miro sino a expresar la idea que ha ido germinando en mí el espectáculo de la vida histórica española, comparada con la de otras naciones europeas que visito a menudo. Sobre el tejemaneje de la política circunstancial, al mes, a la semana, al minuto, pongo el interés de España, visto con amplitud y a largo plazo (Pardo Bazán 1892a: 298)

INTRODUCCIÓN: UNA VALIOSA EMPRESA INTELECTUAL. EL DESARROLLO DE LA MODERNIDAD AL HISPÁNICO MODO DURANTE EL SIGLO XIX

La compleja inserción de la tradición católica en las tendencias modernas vinculadas con la secularización liberal condiciona los debates intelectuales formulados en España durante el siglo XIX. Recientes estudios de Noël Valis aprecian esta dinámica, al menos, desde la Guerra de la Independencia (1808-1814) (Valis 2010: 32). José Álvarez Junco atribuye precisamente la debilidad del nacionalismo liberal en España a la permanente oposición de la jerarquía eclesiástica a cualquier entendimiento con un proyecto político, el liberalismo decimonónico, percibido como amenaza secularizadora (Álvarez Junco 2001: 278). Tales enfrentamientos ideológicos, de todos modos, no constituyen un fenómeno atípico en el ritmo histórico euro-americano. La oposición entre tradición y progreso es formulada asimismo en otros países occidentales en los que también se producen intensas polémicas en torno al proyecto de la modernidad liberal (Fusi 2000: 159-165; Henshall 1992: 207-213). La formulación doctrinal del romanticismo europeo, estética cuyo desarrollo condiciona el discurrir histórico del XIX, ha sido interpretada también como una reacción tradicionalista frente a una modernidad que se rechaza por sus valores universalistas (Löwy and Sayre 2001: 17; Williams 1977: 77-79). Solventes análisis de Fredric Jameson asimismo vinculan la modernidad ochocentista con el desarrollo discursivo de proyectos renovadores en contextos socio-históricos no modernizados plenamente (Jameson 2002: 103-104).

¿Cuál sería entonces la singularidad específica en torno a la recepción española de la modernidad decimonónica? El éxito tardío de la modernización española no sólo explica el obvio protagonismo de sus detractores. Ser moderno en España durante el siglo XIX viene condicionado también por el espectro del tradicionalismo historicista schlegeliano que vincula tendenciosamente la defensa irreductible de una tradición estática con percepciones mitificadas de una presunta cultura española

autóctona[1]. Esta interpretación sitúa a los promotores de la modernidad al hispánico modo en una difícil coyuntura estética. Difundir ideas modernas no sólo requiere establecer un proyecto liberal convincente frente a sus detractores tradicionalistas. El condicionante schlegeliano exige también reivindicar la compatibilidad entre las ideas renovadoras y supuestos casticismos antimodernos inscritos en la cultura española. La articulación del tradicionalismo schlegeliano se funda en falacias fácilmente desmontables. Análisis perspicaces recuerdan cómo incluso durante el XVIII los promotores del tradicionalismo español se inspiran no en autores castizos sino más bien en teóricos franceses opuestos a la Ilustración (Herrero 1971: 34-53). Por lo que respecta al siglo XIX, la mitificación schlegeliana de los rasgos orgánicos, en el sentido de "naturales" frente al "artificio" clasicista, visibles en las sociedades no secularizadas de la Edad Media, podría encajar en el "depósito de precedentes" utilizados por la historiografía nacionalista para inventar un pasado inscrito en la "tradición" y la "continuidad" (Hobsbawm 2002: 33-34). Tales juicios críticos otorgan una desproporcionada influencia a la religión en la definición de la identidad nacional. Los siempre ponderados análisis del hispanista alemán, Hans Juretschke (1909-2004), sobre el paradigma schlegeliano recuerdan que en este proyecto artístico "catolicismo equivale a romanticismo, o dicho en otras palabras, en el romanticismo empieza a surgir el elemento religioso como factor decisivo, históricamente y en la configuración de la actualidad" (Juretschke 1973: 197)[2]. La sólida erudición dieciochesca desarrollada por el jesuita expulso, el abate Juan Andrés (1740-1815), es muy relevante no sólo por su pionera reivindicación de la cultura árabe en el gusto moderno de las "Buenas Letras" (v. gr. uso de la lengua vernácula) (Andrés 1997: 166-209)[3] sino también por ofrecernos una representación del Medievo depurada de los prejuicios tradicionalistas[4]. Por lo que respecta al siglo XVIII, época impía y en consecuencia "no española", según las teorías schlegelianas, los estudios imprescindibles de Robert E. Pellisier (1882-1916) sobre la literatura dieciochesca nos permiten descubrir un patriotismo ilustrado español: "Not only were these leaders Spanish born, they were in all cases intensely patriotic Spaniards. (…) As a matter of fact, intense love of country and deep concern for its fair name were the causes which brought the neo-classic movement into being" (Pellisier 1918: 176). Ambos juicios críticos no son baladíes en la medida en que permiten rebatir la

---

[1] Para un análisis de los fundamentos estéticos del romanticismo schlegeliano, véanse (Brüggemann 1964: 241-264); (Eichner 1956: 1018-1041); (García Al-Deguer 1900: 5-10); (Juretschke 1973: 191-304); (Lange 1955: 289-305); (Pifer 1982: 31-36) y (Wulff Alonso 2003: 116-119). Para un desarrollo doctrinal del tradicionalismo romántico, véase (Schlegel 1889: 24-25 y 499-500).

[2] Para un ejemplo de la interpretación schlegeliana de la cultura española moderna, véanse (Cardwell 2010: 57-59) y (Flitter 2006: 153-183).

[3] Para un excelente análisis sobre la importancia de la obra de Juan Andrés a los estudios literarios modernos, véase (Aullón de Haro 2002: 13-26).

[4] Emilia Pardo Bazán se disocia del tradicionalismo schlegeliano al percibir síntomas de modernidad en la cultura hispano-árabe del Medievo: "no cabe duda; fueron en su conjunto los islamistas, hasta el siglo XIII y aun algo después, más sabios, más artistas, más intelectuales y más tolerantes que los cristianos" (Pardo Bazán 1925: 70).

tendenciosa asociación que el tradicionalismo romántico establece entre ortodoxia religiosa, rechazo a las tendencias modernizadoras y genuina identidad española.

La influencia de la interpretación schlegeliana, valiosa para la dignificación del estudio de la literatura española, distorsiona, sin embargo, no sólo la evaluación crítica del canon literario hispánico sino el desarrollo discursivo de la modernidad en las letras españolas durante el XIX. Distinguidos análisis contemporáneos del hispanismo parecen asumir, dentro de los debidos límites, el discurso schlegeliano cuya aplicación inmediata excluye de manera taxativa cualquier potencial moderno en la cultura española. Américo Castro (1885-1972) observa en 1921 la existencia de condicionantes difícilmente superables: "¡Vulgarismo, popularismo! Pese a algunos de sus resultados dentro del Arte, son dos pestes embutidas en los flancos de nuestro pueblo" (Castro 1924: 295). El éxito de la intolerancia religiosa, a juicio de Castro, es plausible en la medida en que predomina una "ola plebeya" autóctona incompatible con las tendencias seculares y cosmopolitas de la modernidad. Eduardo Subirats asume idénticas apreciaciones en *La Ilustración insuficiente* (1981). El fracaso, o insuficiencia, del ideario moderno en España se atribuye a unas causas socio-culturales que impiden la satisfactoria expresión de cualquier empresa secularizadora. Más recientemente, Jesús Torrecilla observa en las letras españolas modernas una agónica tensión entre la modernidad cosmopolita y una tradición española que rechaza lo moderno por no ser "original" ni "auténtico" con respecto a la genuina cultura autóctona. Torrecilla atribuye este irresoluble conflicto a "la influencia de unas circunstancias históricas de atraso, marginalidad o dependencia" (Torrecilla 1996: 217)[5]. Por último, Derek Flitter registra inquebrantables vínculos entre la articulación del discurso casticista español y el nacionalismo cultural estimulado al calor del romanticismo schlegeliano (Flitter 2006: 102-105). Tales aproximaciones constituyen un corpus crítico de gran utilidad para entender la génesis doctrinal de ciertas tendencias tradicionalistas en la cultura española moderna. Las innegables carencias de la modernidad española decimonónica, por otra parte, se reflejan en el turbulento ritmo histórico del siglo XIX. Los viscerales rechazos tradicionalistas a la Constitución liberal de 1812; la restauración –anacrónica en su época– del Antiguo Régimen durante el reinado de Fernando VII (1814-1833); el desgarro producido por las guerras carlistas a partir de la década de 1830; el influjo del neocatolicismo durante el período isabelino (1843-1868); las carencias del régimen constitucional en 1876 o las evidentes posiciones ambiguas hacia la modernidad de cierto regeneracionismo finisecular son algunos ejemplos que podrían justificar una lectura "no moderna" de la cultura española decimonónica.

Convendría, de todos modos, situar en sus justos términos el impacto efectivo de la perspectiva schlegeliana en la cultura española. El supuesto prestigio inapelable de estas teorías tradicionalistas magnifica la influencia de aquellos textos que responden

---

[5] Para un análisis distinguido que prestigia la posición "defensiva" y "tradicionalista" de la cultura española hacia las tendencias modernas, véanse (Cardwell 2010: 57-59); (Flitter 1992: 5-49) y (Torrecilla 2008: 73-126).

a sus expectativas estéticas. Existe, no obstante, un catálogo de autores en cuya obra se puede verificar el intento por establecer una modernidad al hispánico modo. La interpretación crítica de la tradición española efectuada por José María Blanco White (1771-1841) o Mariano José de Larra (1809-1837) entre las décadas de 1820-1830; el desarrollo de la filosofía krausista en el decenio de 1840; los pioneros estudios españoles de Estética realizados desde finales de 1850 (Ferrer del Río 1869: 415-418) o el avance académico del neokantismo hispánico durante el decenio de 1870; la compleja producción literaria escrita por Rosalía de Castro (1837-1885) y Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870) –obra lírica que en el XX será reivindicada como la génesis española del Modernismo (1890-1940)– o la perspectiva abiertamente secular de la cultura española producida a partir de 1868 constituyen algunos ejemplos relevantes de la modernidad al hispánico modo. El tradicionalismo schlegeliano dificulta el reconocimiento de tales empresas intelectuales. La identificación de percepciones retrógradas con valores presuntamente castizos no sólo favorece lecturas críticas tendenciosas de la cultura española sino que legitima más bien cierta percepción fatalista en el análisis de obras inscritas en los presupuestos cosmopolitas, seculares y renovadores de la modernidad literaria. ¿Existe una imposibilidad metafísica en la cultura española por el congénito rechazo a las novedades foráneas? ¿Adoptan los escritores españoles una posición irremediablemente defensiva en torno a la modernidad debido a su filiación extranjerizante? ¿Implica la adopción de criterios estéticos modernos la inevitable pérdida de originalidad en las letras españolas ochocentistas? ¿Constituye, en definitiva, la historia intelectual de España durante el siglo XIX un fútil empeño de renovación debido a imponderables prejuicios casticistas de cuño antimoderno? Responder a estas preguntas es importante no tanto para evidenciar la arbitraria interpretación schlegeliana sobre la identidad nacional cuanto para percibir la existencia de una modernidad al hispánico modo cuyo flujo discursivo nos permite cuestionar ciertos mitos fundados en la interpretación tradicionalista de la cultura española.

LA PRODUCCIÓN ENSAYÍSTICA DE PARDO BAZÁN EN EL CONTEXTO DE LA MODERNIDAD AL HISPÁNICO MODO: HACIA UNA RENOVACIÓN DE LA CULTURA ESPAÑOLA DECIMONÓNICA

> Mi criterio es amplio, amplísimo: sólo pido que el artista, impulsado por una idea, la exprese con fuerza y felicidad. Si examino esa idea a la luz de mi juicio, la admito o la rechazo; pero el movimiento de admiración ante el vigor y el alma con que se presenta, me ha proporcionado ya todos los goces del sentimiento estético más puro (Pardo Bazán 1908: 93-94).

La obra crítica escrita por Emilia Pardo Bazán (1851-1921) responde de manera plena al ideario renovador, cosmopolita y secular de la modernidad literaria. Contemporáneos de la autora aprecian en su producción ensayística "intuición

analítica", "vigor" y "exactitud" (Blanco García 1903: 615-616). Pardo Bazán estuvo plenamente familiarizada con los debates literarios producidos en Europa durante el último tercio del XIX. Su ponderada evaluación del naturalismo francés en *La cuestión palpitante* (1882-1883); los juicios sobre el incipiente espiritualismo finisecular formulados en *La revolución y la novela en Rusia* (1887); los estudios publicados en el *Nuevo Teatro Crítico* (1891-1893); los ensayos sobre la crítica literaria francesa ("La crítica moderna en Francia", 1897); o sus conferencias sobre la función del arte contemporáneo pronunciadas en las primeras décadas del XX (*La Quimera*, 1912 y *Porvenir de la literatura después de la Guerra*, 1917) atestiguan un conocimiento preciso de las tendencias artísticas europeas más distinguidas[6]. La conciencia estética, rasgo capital de la crítica occidental producida durante el XIX (Eagleton 2000: 38), determina el desarrollo discursivo de sus observaciones. Para Pardo Bazán, la función de la crítica sólo puede alcanzar un resultado satisfactorio asumiendo "el oficio de estimar y aquilatar este valor [estético] intrínseco, que es el definitivo, el que no desciende con el tiempo, pues se acerca a la categoría de lo absoluto, como ciertas verdades" (Pardo Bazán 1947: 1188)[7].

La identificación de Pardo Bazán con la modernidad al hispánico modo también se aprecia en sus detalladas reflexiones sobre el efecto del catolicismo y, en un sentido más amplio, los hábitos culturales del Antiguo Régimen en la moderna cultura española. La autora señala desde fechas tempranas el impacto de 1808 en la configuración de la España contemporánea. Pardo Bazán interpreta la Guerra de la Independencia como una manifestación patriótica en la que se expresa una conciencia nacional moderna: "la espantosa energía que contra la invasión desplegamos, prueba cumplidamente que en el fondo de nuestra conciencia existía el convencimiento de que al rechazar a los franceses rechazábamos la absorción" (Pardo Bazán 1889c: 34). Estos juicios de Pardo Bazán, formulados en 1889, son matizados un año después en "La mujer española" (1890). La autora puede asumir, hasta cierto punto, la perspectiva schlegeliana al describir los sucesos de 1808 como el "violento choque de una épica lucha" o la "terrible protesta contra la nueva forma social de la nación vecina" (Pardo Bazán 1976: 27). Su perspicaz análisis, de todos modos, trasciende el prejuicio nacionalista para resaltar un fenómeno histórico no menos relevante en el que puede observarse el potente latido de la modernidad. La invasión napoleónica permite la entrada en España del proyecto revolucionario forjado durante la Revolución Francesa (1789): "nuestra Guerra de la Independencia (…) fue en realidad vehículo por donde el espíritu revolucionario y las ideas modernas penetraron hasta

---

[6] Para un análisis sobre el sólido conocimiento de las tendencias artísticas europeas apreciable en la obra crítica de Pardo Bazán, véanse (Balseiro 1933: 311-316); (Barja 1925: 549-576); (Clemèssy 1981: 49-209); (González Arias 1992: 148-214); (Latorre Ceresuela 1996: 3-4); (Patiño Eirín 1998: 311-316); (Portnoff 1932: 64-66) y (Zuleta 1974: 89-98).

[7] Eminentes reflexiones sobre la "cultura estética" elaboradas durante las dos últimas décadas del XIX asumen valores artísticos similares a los defendidos por Pardo Bazán: "El artista que quiere salvarse de la corrupción de su siglo, debe despreciar altamente el juicio de su tiempo, levantar los ojos hacia la ley y hacia su propia dignidad, y no bajarlos nunca hacia la necesidad y la fortuna" (Menéndez Pelayo 1985: 36).

nosotros salvando la valla del Pirineo" (Pardo Bazán 1976: 27). Emilia Pardo Bazán, en consecuencia, vincula la moderna Constitución liberal de 1812 con unos sucesos históricos que el tradicionalismo schlegeliano considera como una afirmación visceral del supuesto casticismo antimoderno español. Desde 1812 Pardo Bazán observa una lucha sin tregua entre la "España (joven) constitucional" y la España "vieja, autoritaria y devota" (Pardo Bazán 1976: 2). Conviene asimismo recordar que durante el último tercio del XIX –época en la que se desarrolla la obra crítica de Pardo Bazán– las letras hispánicas terminan adoptando de manera irreversible una perspectiva secular. Incluso los detractores de la modernidad constatan esta irreversible mutación estética: "Fortuita o deliberadamente, la Restauración se ha encargado de consolidar las conquistas de los principios democráticos y prepararles el terreno para una victoria definitiva" (Blanco García 1903: 319).

La identificación de la autora con los principios modernos rechazados por el tradicionalismo schlegeliano puede observarse, al menos, desde finales de la década de 1880. Su conferencia, *Los pedagogos del Renacimiento* (1889), evita la mitificación tendenciosa del Medievo. El Renacimiento se considera un hito histórico de gran trascendencia por auspiciar la renovación de "todo lo que en la Edad Media significa oscuridad, tristeza nociva, histerismo, languidez, pedantería y desquiciamiento" y por su habilidad en "reclamar las franquicias y derechos de la filosofía y del arte" (Pardo Bazán 1889b: 9). Su perspectiva resalta la importancia de la Edad Moderna por haber favorecido el individualismo en la autoría intelectual[8].

La autora asimismo califica en esta obra la Constitución girondina de 1793 como un "magno acontecimiento" por el protagonismo concedido a la emergente burguesía (Pardo Bazán 1889b: 19). Emilia Pardo Bazán rehúye cualquier nostalgia anacrónica del Antiguo Régimen. La autora pudo mostrar cierto interés estético juvenil –no muy distinto al formulado en décadas posteriores por Ramón del Valle-Inclán (1866-1936)– hacia el proyecto carlista. La "Confesión política" incluida en *Mi romería* (1888), sin embargo, aboga por una reconciliación entre la "España vieja" (carlista) y la "Nueva España" (liberal) para garantizar la viabilidad histórica del país en el contexto europeo secularizado[9]. La principal carencia del carlismo radica en su intransigente oposición a las ideas modernas:

---

[8] Distinguidas aproximaciones sobre el Renacimiento realizadas en España durante el último tercio del XIX reivindican este período histórico por sus benéficos efectos en la libre circulación de ideas. La caracterización formulada por Adolfo Bonilla y San Martín (1875-1926) es representativa de esta tendencia crítica que identifica las tendencias modernas con la renovación intelectual surgida al calor del humanismo renacentista: "Es el Renacimiento un período histórico caracterizado por la universal resurrección literaria y artística que en él se verifica de las formas y de las ideas antiguas. No supone, sin embargo, esta resurrección una mera copia o servil imitación de modelos más o menos perfectos, sino que laten en toda ella ideales nuevos, tendencias de libertad y amplitud hasta entonces desconocidas, contradicciones de mera forma unas, de radicales principios otras. Y como sólo de la comparación racional, del examen abierto, de la lucha de ideas, nacen las convicciones arraigadas y los progresos verdaderos, de ahí la excepcional importancia que semejante revolución ofrece para la historia de la cultura" (Bonilla y San Martín 1903: 23).

[9] Para un preciso análisis de la importancia de *Mi romería* en la evolución ideológica de Pardo Bazán hacia posiciones políticas compatibles con la modernidad liberal, véanse (Acosta 2007: 283-287); (Bravo-Villasante 1962: 151-158) y (Faus 2003: 423-431).

> El problema del partido carlista es que lo que constituye su fuerza constituye también su impotencia. Inmutable, negándose a arrollar ni una punta de su bandera –como si las banderas fuesen de bronce o mármol, y no de tela ondeante y flexible–, vive de su propia cadavérica rigidez (Pardo Bazán 2010: 223).

Tales juicios, aun reconociendo cierta grandeza artística en la nostalgia carlista del Antiguo Régimen, admiten tácitamente su inviabilidad en el contexto secularizado del último tercio del XIX. Durante la década de 1890 su alejamiento del carlismo resultará aún más explícito: "en mi conciencia va muriendo poco a poco su significación y hasta su hermosura y fuerza poética y romántica, que tal vez fuesen para mí su mayor atractivo" (Pardo Bazán 1892b: 295, nota 1). La inevitable identificación de la autora con la modernidad no sólo se manifiesta en su distanciamiento del carlismo o en la reivindicación de la autoría intelectual (secular) consagrada durante el Renacimiento. Pardo Bazán también elabora una interpretación matizada sobre la cultura medieval muy alejada de las premisas schlegelianas.

¿Cómo representa la obra crítica de Pardo Bazán el impacto de la religión cristiana en la cultura de la Edad Media?[10] Este aspecto tiene gran trascendencia para observar sus afinidades artísticas o sus reservas estéticas con respecto al tradicionalismo schlegeliano. El hecho de que la erudición decimonónica más influyente resalte los rasgos no seculares –y, en consecuencia, antimodernos– del Medievo[11] exige una lectura minuciosa de la perspectiva adoptada por Pardo Bazán en su evaluación de la cultura medieval. Su extenso artículo, "Tasso y la *Jerusalén libertada*. Estudio Biográfico y crítico" (1890) destaca la importancia del siglo XVI en los siguientes términos:

> El libre examen surgía, pues, engendrado de la unión involuntaria de aquellos dos movimientos que se anatomizaban recíprocamente a despecho de su misteriosa complicidad: el Renacimiento y la Reforma. El Renacimiento sacudió el freno puesto a las artes y las letras, paganizando el elemento estético. La Reforma rompió las leyes religiosas y morales, entregando a la arbitrariedad individual la regla de la fe, los dominios de la Ética y de la Metafísica (Pardo Bazán 1915: xxvii).

La caracterización de Pardo Bazán es relevante por resaltar el marco secular en el que se inspira la Europa moderna. Estos juicios críticos reconocen igualmente la influencia de la religión cristiana en las sociedades no secularizadas de la Edad Media. El cristianismo medieval actúa como un fermento unificador de la conciencia europea y permite la expresión de una "concordancia de sentimientos" entre las diferentes naciones inscritas en la Cristiandad (Pardo Bazán 1915: lxv-lxxxix).

---

[10] Para un análisis de los valores religiosos de Pardo Bazán, véanse (Brown 1957: 155); (Giles 2001: 295-300); (Hilton 1952: 1-15; 1954: 3-18) y (Pérez Gutiérrez 1975: 339-378).

[11] Un ejemplo representativo del impacto de la lectura schlegeliana en las letras españolas lo encontramos en el lenguaje figurativo empleado por Manuel Danvila y Collado (1830-1896) para resaltar la presunta impiedad auspiciada durante el XVI: "El Renacimiento plantea una monomanía de especulación a lo pagano (…) La Reforma es una apelación a la razón individual contra la autoridad de la tradición, y queda, por consiguiente, abierto el campo a la revolución y a las contradicciones" (Danvila y Collado 1890: 406).

El estudio de mayor enjundia escrito por Pardo Bazán sobre el cristianismo medieval lo constituye su monografía, *San Francisco de Asís (siglo XIII) (*1882). El contenido religioso de esta biografía condiciona la recepción crítica de la obra. En el contexto secularizado del XIX "las mujeres serán el soporte más firme de una religión que a partir de entonces se feminiza" (Michaud 1997: 129). Ello puede explicar que Marcelino Menéndez Pelayo (1856-1912) recomiende a Pardo Bazán el cultivo de la hagiografía –género literario didáctico que en el contexto secular del XIX carece del prestigio (masculino) apreciable en la canónica literatura realizada desde premisas estéticas. El eximio polígrafo montañés considera consustancial al género sexual de Emilia Pardo Bazán el cultivo de registros literarios de contenido moralizante: "para el alma de una mujer cristiana y española, San Francisco no puede ser un tema de retórica, ni es la retórica la que inspira páginas tan ardientes y sentidas" (Menéndez Pelayo 1956: 104). No es tampoco gratuita la finalidad última de los encendidos elogios escritos por Menéndez Pelayo. Para el autor, la futura obra crítica de Pardo Bazán debiera centrarse en asuntos religiosos españoles en detrimento de su interés por las corrientes estéticas europeas cuyo análisis "parece lánguido y muerto como todo lo que se hace obedeciendo a una receta o fórmula que se toma de lo exterior" (Menéndez Pelayo 1956: 105). Nótese cómo estas prescripciones impiden la participación del género femenino en las polémicas intelectuales desarrolladas en las letras españolas del último tercio del XIX. Resulta llamativo que tales consejos sean efectuados por un erudito cuya distinguida obra crítica comenta precisamente el impacto en España de las principales tendencias estéticas europeas (v. gr. *Historia de las ideas estéticas en España*, 1882-1891). La lectura de la obra crítica de Pardo Bazán propuesta por Menéndez Pelayo es restrictiva en la medida en que niega al género femenino legitimidad estética en la discusión de temas seculares vinculados a la autoría intelectual masculina. *San Francisco de Asís*, de todos modos, otorga a Pardo Bazán cierto predicamento en los círculos católicos más influyentes. Según rememora en *Mi romería*, León XIII (1878-1903), al recibir en Roma a un grupo de peregrinos españoles entre los que se encontraba Pardo Bazán, la felicita públicamente por su biografía: "¡San Francisco de Asís! –me decía– ¡El mayor santo después de Cristo! Has escrito de él… Sigue escribiendo, escribe siempre, hija querida (*cara figlia*). Valor, valor… ¡Sigue escribiendo!" (énfasis de la autora) (Pardo Bazán 1888: 119).

El interés por los asuntos religiosos permite a Pardo Bazán desarrollar una perspectiva crítica que no sólo legitima formalmente su protagonismo público en las letras españolas sino que más bien le permite desarrollar el complejo discurso de la modernidad al hispánico modo. Estos juicios se articulan resaltando no tanto la dimensión ética del franciscanismo cuanto sus vínculos con ciertos principios de la secularización moderna. Luis Araujo Costa (1885-1956) define el conjunto de la obra literaria de Pardo Bazán como una manifestación estética de cuño franciscano, "perenne en cada una de sus obras y manifestada con su actitud en cada uno de los géneros intelectuales y literarios a que se consagró la autora" (Araujo Costa 1925: 14). El franciscanismo de la autora también se interpreta como una síntesis fructífera

entre el legado de la Antigüedad y el cristianismo: "a fuer de latina continúa –y acaba quizá– la tradición clásica y platónica de nuestras letras, el aticismo elegante, el verbo preciso que infunde a la realidad cotidiana con un soplo que llega del ideal" (Araujo Costa 1925: 10-11). Complejo resulta, en definitiva, el alcance de la obra crítica de Pardo Bazán sobre el cristianismo medieval. El evidente peligro de cultivar un género literario susceptible de ser devaluado por el género sexual de la escritora se conjura, sin embargo, mediante una perspectiva cuya precisa articulación trasciende las simplificaciones tradicionalistas del historicismo schlegeliano.

San Francisco de Asís constata el notorio condicionante religioso del cristianismo en el Medievo: "Hay en la Edad Media un elemento de unidad suprema: elemento no material y externo, sino interno, profundo: la idea de Cristo (…) Síntesis de la Edad Media, la idea religiosa resuelve toda antinomia" (Pardo Bazán 1904: xxxv)[12]. La autora asimismo no obvia las arbitrariedades jurídicas causadas por el feudalismo ni ofrece una mitificación embellecedora de la Edad Media (Pardo Bazán 1904: xxxvii-xxxviii). Un soterrado distanciamiento con la lectura schlegeliana se percibe cuando Pardo Bazán recuerda la importancia del clasicismo en la formación de la cultura medieval: "consideremos que si el cristianismo imprimió dirección a la Edad Media, no la formó exclusivamente; fuerzas extracristianas concurrieron a producirla (…) Ni el elemento bárbaro ni el paganismo sucumbieron" (Pardo Bazán 1904: xxxv). En el caso concreto de San Francisco de Asís (1182-1226), su juicio crítico resalta la modernidad de un proyecto vital cuyo desarrollo retórico durante el siglo XIII anticipa el interés moderno por las lenguas vernáculas: "Creó el Santo de Asís una escuela de elocuencia, que sacudía el yugo de las reglas hasta entonces acatadas, declarándose romántica e innovadora" (Pardo Bazán 1904: 85-86). Nótese cómo la interpretación de Pardo Bazán dignifica la oratoria franciscana por su moderna ejecución. Difundir la lengua toscana, prestigiar el habla vulgar y las formas populares o establecer una novedosa revisión de la cultura clasicista. Tales empeños justifican una lectura moderna del franciscanismo. En la década de 1890 Pardo Bazán reitera la importancia del proyecto franciscano en la formación de la futura modernidad europea:

> Con San Francisco, la Edad Media asciende el postrer peldaño que le separa del cielo; y como no puede subir más; como el sol llegó a su cenit, sólo le resta partirse en infinitos rayos que alumbren y calienten la tierra, y fecundicen los gérmenes contenidos en sus entrañas. Así vemos que desde San Francisco todo se transforma, todo se renueva, todo sufre una crisis preparadora de otros tiempos que ya despuntan (Pardo Bazán 1892a: 6-7).

La interpretación de Pardo Bazán presenta gran trascendencia por revisar la rígida prescripción tradicionalista de cuño schlegeliano en el análisis de la Edad Media.

---

[12] Otras obras de la autora, aun mostrando cierto entusiasmo estético hacia los valores absolutos del cristianismo del Medievo, constatan, de todos modos, sus efectos restrictivos en la creación artística: "El claroscuro es distintivo de la Edad Media: la sombra era densa, negrísima –radiante y pura hasta el deslumbramiento la luz" (Pardo Bazán 1925: 70).

Durante las primeras décadas del siglo XX prestigiosas interpretaciones del Medievo inciden en el complejo ritmo histórico de esta época. Henri Pirenne (1862-1935) atribuye al desarrollo comercial del XII la formación de una paulatina secularización (moderna) en Europa occidental (Pirenne 1927: 90-91). Ernst Cassirer (1876-1945) igualmente aprecia en 1926 una significativa porosidad discursiva entre la cultura medieval y el incipiente humanismo renacentista durante el XV (Cassirer 1961: 5). La pionera lectura crítica de Pardo Bazán es interesante por observar condiciones de modernidad desde el siglo XIII en un proyecto religioso, el franciscanismo medieval, que reivindica las lenguas vernáculas, cuestiona la ortodoxia dogmática representada por la orden de los dominicos y reformula el idealismo platónico. Errónea o acertada, la original teoría de Pardo Bazán quiebra la mitificación schlegeliana del Medievo. Esta propuesta es también valiosa para sugerir la compatibilidad del cristianismo con las tendencias seculares surgidas de la modernidad.

Ciertas obras de Emilia Pardo Bazán originan desencuentros puntuales con los sectores más tradicionalistas del catolicismo español. Su cuento de contenido religioso, "La sed de Cristo" (1899), fue censurado por sus presuntas heterodoxias. Según recuerda la autora, "tan pronto fui heresiarca como demente: y la retórica meliflua de la venenosa compasión alternó con la retórica de hojalata de la indignación virtuosa" (Pardo Bazán 1911: 7-8). Emilia Pardo Bazán, en cualquiera de los casos, reivindica el productivo diálogo entre el cristianismo y la modernidad decimonónica. El referente franciscano le permite enfatizar la importancia de valores modernos como el individualismo, la mesura, la tolerancia o la transigencia religiosas. No es gratuito que su descripción de León XIII acentúe precisamente los rasgos franciscanos del Santo Padre: "todo le da aspecto de ser celestial, ya exento de las imposiciones de la materia y de las groseras funciones biológicas. Ni carne ni sangre: espíritu no más en este hombre" (Pardo Bazán 1888: 120).

En el plano estrictamente estético Pardo Bazán rechaza sin ambages la distorsión introducida por la literatura tendenciosa (Pardo Bazán 1908: 38)[13]. Similar perspectiva se aplica a otros ámbitos del conocimiento. El dogmatismo se rechaza no sólo por el efecto esterilizador producido en el debate intelectual. Pardo Bazán también cuestiona la intolerancia religiosa por su impacto negativo en la historia de España. Evitar cualquier entendimiento con las tendencias modernas no sólo estimula inviables anacronismos sino que acentúa más bien el aislamiento del país con respecto a las naciones más desarrolladas de Europa. Su conferencia "La España de ayer y la de hoy" (1899) vincula la postración finisecular de España con la exaltación de valores antimodernos legitimados por su presunta filiación autóctona. No es difícil observar en tales críticas una soterrada censura del paradigma schlegeliano. La autora califica estos prejuicios tradicionalistas como "leyenda dorada" cuya dogmática ejecución estimula el rechazo castizo hacia cualquier novedad foránea:

[13] Para un excelente análisis de los fundamentos estéticos modernos adoptados por Pardo Bazán, véanse (Clèmessy 1981: 729-830), (González Herrán 1989: 31-43) y (Patiño Eirín 1998: 276-277).

> Funestísima considero nuestra leyenda dorada, porque al persuadirnos de que no nos faltaba cualidad ni virtud, nos sugirió que no debíamos variar e impidió que aprendiésemos con el ejemplo de otras naciones más activas y prósperas" (Pardo Bazán 2010: 286-287).

El comparatismo resulta productivo para entender en sus justos términos el alcance de la modernidad al hispánico modo propuesta en la obra crítica de Pardo Bazán. El cardenal John Henry Newman (1801-1890) justifica el desarrollo intelectual por sus benéficos efectos en el entendimiento: "change is not perversion or corruption, but a faithful development of the original idea" (Newman 1845: 85). Petrificar el conocimiento mediante dogmatismos, en cambio, corrompe y oscurece la necesaria renovación que define la actividad humana. El cristianismo del siglo XIX sólo será viable si es capaz de adaptarse a las exigencias cosmopolitas y universales de la modernidad:

> Again, if Christianity be an universal religion, suited not only to one locality or period, but to all times and places, it cannot but vary in its relationships and dealings toward the world around it, that is, it will develop. Principles require a very various application according to persons and circumstances, and must be thrown into new shapes according to the form of society which they are to influence (Newman 1845: 96).

El ideario religioso suscrito por Newman propone depurar el cristianismo decimonónico de cualquier veleidad integrista. Su interpretación es novedosa en la medida en que se distancia de la dogmática impugnación de la modernidad asumida por el tradicionalismo romántico schlegeliano. Stephen Prickett observa la importancia de la obra teológica de Newman en la formación de una conciencia religiosa moderna (Prickett 2002: 178-179). Estos empeños renovadores se fundan en una interpretación pluralista –en el sentido de no dogmática– del hecho religioso formulada en Inglaterra durante el siglo XVII (Prickett 2009: 51). Aceptar esta premisa es síntoma de modernidad no sólo por permitir el obvio establecimiento de la tolerancia o el libre examen. El pluralismo religioso también es renovador desde el momento en que no se consideran plausibles en la Europa moderna los dogmatismos absolutos mantenidos durante el Medievo.

Este tipo de aproximaciones cuestionan el concepto de tradición formulado por los detractores de la modernidad liberal. La defensa schlegeliana del Medievo sugiere tácitamente no tanto la diferencia cuanto la superioridad de las épocas pretéritas no pluralistas en detrimento del cuestionado mundo moderno (Prickett 2009: 128). La obra teológica de Newman, por el contrario, celebra la modernidad considerando el fenómeno (plural) religioso como una experiencia vital sometida a un proceso permanente de crecimiento y cambio (Prickett 1976: 154).

¿En qué medida podemos vincular el franciscanismo de Emilia Pardo Bazán –ecléctico, tolerante y no dogmático– o el pluralismo religioso acuñado por John

H. Newman con los principios de la modernidad liberal decimonónica? Solventes análisis sociológicos del fenómeno moderno realizados en las dos últimas décadas vinculan su desarrollo con el avance emancipador de la "razón instrumental" (Bauman 2007: 14). Los efectos del racionalismo, sólo plausible en un contexto secularizado de tolerancia, generan una permanente sensación de provisionalidad, "desarraigo" y "desintegración" (Bauman 2006: 21; Eagleton 1995: 123). La modernidad exige la articulación de prácticas sociales sometidas a una constante reflexividad en la medida en que la aparición de "nueva información sobre esas mismas prácticas" altera su carácter constituyente (Giddens 1999: 46). Reformular las categorías empleadas en el conocimiento, establecer nuevos horizontes en la interpretación de la realidad y prescribir valoraciones supeditadas a la inevitable renovación. Tales aspiraciones se verifican en la producción cultural de las naciones euro-americanas expuestas a la modernidad durante el siglo XIX. Un precedente distinguido de esta interpretación sociológica puede encontrarse en el lúcido diagnóstico consignado por José Ortega y Gasset (1883-1955) en *La rebelión de las masas* (1929):

> El mundo que desde el nacimiento rodea al hombre nuevo no le mueve a limitarse en ningún sentido, no le presenta veto ni contención alguna, sino que, al contrario, hostiga sus apetitos, que, en principio, pueden crecer indefinidamente. Pues acontece –y esto es muy importante– que ese mundo del siglo XIX y comienzos del XX, no sólo tiene las perfecciones y amplitudes que de hecho posee, sino que además sugiere a sus habitantes una seguridad radical en que mañana será aún más rico, más perfecto y más amplio, como si gozase de un espontáneo e inagotable crecimiento" (Ortega y Gasset 1981: 101).

El racionalismo moderno, en definitiva, presenta un carácter irreversible en la medida en que su articulación es posible por la existencia de un ámbito secularizado cuyo íntimo fundamento estimula la permanente revisión del conocimiento. Nótese cómo las fechas propuestas por Ortega y Gasset, los decenios de 1890-1910, encajan en la época durante la que Pardo Bazán realiza su obra crítica más distinguida. El gusto cosmopolita o la marcada conciencia estética de Pardo Bazán transcribe las expectativas estéticas de la modernidad literaria. Por lo que respecta al hecho religioso, Emilia Pardo Bazán fue consciente de la necesaria reformulación crítica a la que debía someterse el cristianismo para garantizar su continuidad en el contexto secularizado del XIX. Apelar al franciscanismo acentúa no sólo la imprescindible tolerancia o una interesante dimensión vitalista sino más bien ciertos rasgos modernos compatibles con el ritmo histórico ochocentista. La autora reconoce que sus circunstancias están condicionadas por vivir en una "nueva era" influida por "la marcha de los acontecimientos", "la corriente de las ideas", "la novedad y el atractivo de lo desconocido" (Pardo Bazán 1915: cxxi-cxii). Contemporáneos de Pardo Bazán perciben la "dolorosa agonía" sentida por la "generación moderna" (Canalejas y Casas 1861: 2). La angustia existencial surgida de la quiebra de las certezas absolutas previas a la modernidad origina la perspectiva agónica de la cultura moderna. La

obra crítica de Emilia Pardo Bazán no plantea estos problemas debido a los sólidos valores religiosos de la autora[14]. Su contribución al discurso de la modernidad al hispánico modo radica no tanto en establecer una obra crítica que ofrezca respuestas plausibles al desgarramiento vital causado por el racionalismo cuanto en constituir una reformulación del fenómeno religioso inscrita en las premisas renovadoras y tolerantes de la modernidad.

LOS LIBROS DE VIAJES DE PARDO BAZÁN: UNA LECTURA MODERNA DE LA CRÓNICA PERIODÍSTICA

> Bien quiero a mi patria: sin embargo, ¿qué tiene que ver este cariño natural, instintivo y fuerte, con denigrar por sistema a país alguno? ¿Qué se consigue con negar el hecho patente de que muchísimas naciones saben, pueden y valen más que nosotros, y nos aventajan en cultura, en arte, en ciencia, en salubridad intelectual, en vida (Pardo Bazán 1889a: 247).

Solventes análisis de la obra crítica finisecular producida por Pardo Bazán perciben no sólo sus vínculos con el regeneracionismo sino también su clara filiación moderna. José Manuel González Herrán observa en estos ensayos cómo "el tema político parece predominar sobre los literarios, históricos y artísticos" (González Herrán 1998a: 140). Idénticas conclusiones alcanza David Henn en su caracterización del intenso patriotismo apreciable en su producción ensayística a partir de 1898 (Henn 1999: 44-60). Elizabeth Ordóñez también destaca en estas obras el inequívoco perfil moderno adoptado por la autora en su evaluación de los efectos de la modernidad en Europa (Ordóñez 2004: 15-25). Emilia Pardo Bazán publica entre los años de 1888-1902 una serie de libros de viajes que recogen sus crónicas periodísticas escritas para la prensa española e hispanoamericana. *El Imparcial* la envía como corresponsal a Roma en 1888 para cubrir las noticias relacionadas con el jubileo del Papa León XIII. Estos artículos se publican bajo el nombre de *Mi romería*. Otros viajes sufragados por *El Imparcial* se producen con motivo de las Exposiciones Universales celebradas en París en 1889 y 1900 que originan, respectivamente, sendos libros recopilatorios de sus crónicas (*Al pie de la Torre Eiffel*, 1889 y *Cuarenta días en la Exposición*, 1900). *Por la Europa católica* (1902) se centra también en sus viajes realizados a Francia y Bélgica en 1901.

Las crónicas escritas por Pardo Bazán durante el período finisecular responden a las expectativas estéticas dominantes en la época. El artículo periodístico necesita "ostentar cierta elocuencia y gallardía en el decir, sobre todo cuando tratan de política o de crítica artística y literaria" (Revilla y Alcántara García 1897: 515). Contemporáneos de Pardo Bazán consideran que sus numerosas contribuciones a

---

[14] Pardo Bazán manifiesta una perspectiva cristiana en torno al concepto del providencialismo: "así como una misteriosa operación natural hace que los elementos del vil carbono constituyan el magnífico diamante, así la acumulación de sentimientos humanos realiza en la historia las ideas divinas" (Pardo Bazán 1915: lxvii).

la prensa escrita "la acreditan de periodista, y periodista sobresaliente y envidiable personalidad" (Ossorio y Bernard 1903: 329)[15]. La autora es consciente de la singularidad formal exigible al artículo periodístico: "en crónicas así, el estilo ha de ser plácido, ameno, caluroso e impetuoso, el juicio somero y accesible a todas las inteligencias" (Pardo Bazán 1889a: 12). La sencillez expresiva, la claridad en la exposición, el rechazo a cualquier dogmatismo didáctico y la adopción de un estilo familiar equiparable a la "conversación chispeante" o el "grato discreteo" (Pardo Bazán 1889a: 246) definen, grosso modo, el estilo mantenido por Emilia Pardo Bazán en su producción periodística. Las exigencias de la inmediata actualidad condicionan la redacción de la crónica e impiden una pausada revisión del texto escrito. El prólogo de *Mi romería* así nos lo indica: "por primera vez he escrito así, machacando el hierro hecho ascua, sin meditar ni consultar obra alguna" (Pardo Bazán 1888: 6). Testimonios decimonónicos coinciden en este análisis crítico cuya definición de la crónica tiende a prestigiar su formato efímero por ser una "colección de páginas inspiradas en la curiosidad pública, llamadas a morir apenas fueron leídas" (Ortega y Munilla 1892: 7-8). La irreductible voluntad de estilo articulada por Emilia Pardo Bazán trasciende tales limitaciones. Las crónicas recogidas en sus libros de viajes no sólo reflejan una percepción novedosa de experiencias nuevas. El entusiasmo de la autora por constatar los logros de la modernidad se manifiesta, por ejemplo, en su encendida reivindicación de la electricidad: "Por agradecimiento, aunque no fuese por otro motivo, estamos en el deber de echar algún requiebro a la electricidad" (Pardo Bazán 1900: 141). Pardo Bazán, entroncando con la distinguida tradición periodística de Ramón de Mesonero Romanos (1803-1882)[16], postula modernizar las infraestructuras madrileñas tomando como referencia los avances urbanísticos acaecidos en París (Pardo Bazán 1900: 157-163). Su perspectiva crítica, sin embargo, no sólo señala la importancia del viaje para el conocimiento de realidades modernas cuya aplicación en España permita la regeneración del país (Pardo Bazán 1900: 277-283). La formación individual del artista durante el XIX exige también un detallado conocimiento de realidades culturales que trasciendan la rigidez del ámbito nacional: "en esto de los viajes hay mucho que no es reductible al conocimiento, que no es *aprender*, que va más allá y corresponde a las esferas delicadísimas del sentimiento" (énfasis de la autora) (Pardo Bazán 1902: 11).

Por la Europa católica (1902) supone quizá el proyecto renovador más ambicioso de Pardo Bazán por formular de manera precisa las insuficiencias intelectuales apreciables en el catolicismo español finisecular[17]. La obra contiene artículos escritos para *El Imparcial* entre agosto y diciembre de 1901. Pardo Bazán visita dos países

---

[15] Para un sólido y exhustivo análisis de la obra periodística de Pardo Bazán, véanse Freire (1999: 203-212; 2003: 115-132); (Porrúa 1997: 41-63); Rodríguez Fischer (2007: 241-263) y Sotelo Vázquez (2002: 415-426; 2006: 9-58).

[16] Para un preciso análisis de la modernidad apreciable en la producción periodística de Mesonero Romanos, véase Baker (1991: 54-82).

[17] Para un excelente estudio sobre los valores religiosos asumidos por Pardo Bazán, véase (Saurín de la Iglesia 2004: 177-199).

católicos europeos, Francia y Bélgica, para encontrar referentes cuya aplicación permita estimular el pétreo catolicismo hispano: "necesitamos un impulso general, algo que nos vivifique y nos levante del suelo, de la árida tierra en que yacemos paralizados" (Pardo Bazán 1902: 6). A juicio de Pardo Bazán, "lo que hierve es la bien o mal llamada *cuestión religiosa*, que tanto nos dio que hacer durante el para nosotros infausto siglo XIX, y que sigue coleando" (énfasis de la autora) (Pardo Bazán 1902: 20). Crónicas anteriores de la autora elogian la inteligente contemporización del clero francés con las instituciones políticas laicas establecidas en Francia durante la III República (1870-1940) (Pardo Bazán 1900: 128). *Por la Europa católica*, sin embargo, dedica mayor atención a la evolución del catolicismo en Bélgica. El protagonismo de los católicos en los asuntos públicos belgas es interesante porque su notable influencia "no ha acentuado indiscretamente el espíritu conservador" (Pardo Bazán 1902: 5). Bélgica se define como "una nación que figura entre las más adelantadas, y que es católica, al menos, en gran parte con un catolicismo activo, coherente, vivaz, sin letras muertas" (Pardo Bazán 1902: 5).

Pardo Bazán resalta el prestigio académico de la católica Universidad de Lovaina y los avances económicos promovidos mediante las sociedades cooperativas que aplican la doctrina social de la Iglesia prescrita en la influyente encíclica de León XIII, *Rerum Novarum* (1891) (Pardo Bazán 1902: 69). Es llamativo que su entusiasta caracterización del clero belga fusione ciertos rasgos franciscanos con las exigencias renovadoras de la modernidad: "donde más brilla el espíritu para mí nuevo es en la templanza del lenguaje, en la tolerancia, en la carencia del farisaísmo" (Pardo Bazán 1902: 42). *Por la Europa católica* plantea una interpretación sociológica sobre las causas inmediatas de los adelantos renovadores ocurridos en Bélgica. Las energías modernas belgas son vinculadas indirectamente con el verdor de la geografía flamenca cuyo brillo vivificador se opondría a la "sequedad infinita" de la geografía castellana dominada por "una procesión de eriales, de mesetas amarillentas, calcinadas por el sol, sin riego, sin árboles, sin casas" (Pardo Bazán 1902: 75). La solución ofrecida por Pardo Bazán, no muy distinta a la perspectiva unamuniana elaborada en "En torno al casticismo" (1895), acentúa la importancia de la europeización como solución al marasmo hispánico finisecular:

> Sintiéndome tan acérrima española, cada vez propendo más a buscar fuera de España remedios y lecciones (...) 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 ese sol radioso no penetra en ellos sino al través de brumas y sombras seculares. ¿Quién sabe si daremos con el filtro mágico? En las actuales circunstancias, nada mejor que ponernos en contacto con Europa. A fuer de país de corto resuello, de energías agotadas pronto, España sólo atiende a localismos: se ha colocado en la postura de los Budas, y se mira a sí misma, con estrabismo convergente (Pardo Bazán 1902: 19).

La argumentación regeneracionista planteada por la autora insiste en la necesidad de insertar la cultura española en las corrientes intelectuales que dominan los

países euro-americanos más avanzados durante el XIX. Tales afirmaciones vinculan la prosperidad de la nación con el desarrollo de un ideario cosmopolita de cuño renovador. La cuestión religiosa no es baladí en el proyecto reformista articulado por Emilia Pardo Bazán. Su interés por la tolerancia moderna contenida en el franciscanismo se fusiona con la reivindicación de los avances filosóficos producidos en los países católicos expuestos a la modernidad. *Por la Europa católica* incluye la transcripción de una entrevista de Pardo Bazán al cardenal belga Désire Joseph Mercier (1851-1926), entusiasta mecenas de los estudios filosóficos en la Universidad de Lovaina[18]. Es muy clara la identificación de la autora con el programa renovador auspiciado por Monseñor Mercier:

> Es preciso –repetía [Monseñor Mercier]– que el católico comprenda la significación de la ciencia y no se empeñe en reducirla a arma de combate en defensa de su credo. La Iglesia ha sido fuerte cuando (como en la Edad Media y durante el florecimiento de la escolástica) se abrazó a la ciencia sin pueriles temores. Hoy, por desgracia, muchos se habían obstinado en amoldar la ciencia a las necesidades apologéticas, según ellos las entendían, y el vigor científico se retiraba de nosotros (...) Y además, ¿hemos de cerrar los ojos a las transformaciones y adelantos del humano conocimiento? ¿Qué hacía Santo Tomás? Discutir con los sabios de la época. Imitémosle. No nos atrincheremos en la época de Santo Tomás. Ahí está la nuestra, que nos llama. Desde Kant acá, la filosofía va por nuevos rumbos. No se adelanta nada con aplicar a los filósofos modernos calificativos que expresen que nos molestan sus doctrinas. En ellas tampoco es todo error, ni aun teológicamente hablando (...) ¿Y ante verdades científicas cumplidamente demostradas, ¿qué significaría una caprichosa protesta? Los moldes antiguos son estrechos; tenemos que romperlos (Pardo Bazán 1902: 72-73)[19].

La importancia de estos juicios es grande para la articulación del discurso de la modernidad al hispánico modo formulado por Pardo Bazán. No es difícil percibir la identificación de la autora con el proyecto filosófico de Monseñor Mercier. El énfasis en la imprescindible ruptura de los moldes antiguos, la entusiasta evaluación de los adelantos filosóficos alcanzados en el ámbito del conocimiento, la moderna defensa de la separación entre teología y ciencia o el explícito reconocimiento del contexto secularizado que define la modernidad decimonónica configuran un programa renovador atractivo para Pardo Bazán. Su obra crítica escrita sobre la compleja inserción del hecho religioso en el mundo moderno establece una fructífera síntesis cosmopolita cuyo desarrollo textual trasciende la impugnación schlegeliana del mundo moderno. Reivindicar la tolerancia franciscana medieval o las empresas

---

[18] Testimonios contemporáneos reivindican también la modernidad de los estudios filosóficos desarrollados en Lovaina. Maurice de Wulf (1867-1947), profesor de Estética y Lógica en la Universidad de Lovaina, describe su importancia en los siguientes términos: "Leon XII established (1891) at Louvain the «Institut de philosophie» for the special purpose of teaching the doctrine of St. Thomas together with history and the natural sciences. The Institute was placed in charge of Mgr (now Cardinal) Mercier whose *Cours de philosophie* has been translated into the principal languages of Europe" (Wulf 1911: 749).

[19] Para un análisis académico reciente sobre el potencial discursivo de un diálogo entre ciertas formulaciones filosóficas medievales y la modernidad renacentista, véase (Drury 2008: 135-167).

intelectuales promovidas por los católicos belgas a comienzos del XX constituyen ejemplos estimulantes para la renovación del catolicismo español finisecular. Esta aspiración no es gratuita en la medida en que, según reconoce la autora, la "cuestión religiosa" continúa siendo un asunto no resuelto satisfactoriamente en la España decimonónica (Pardo Bazán 1902: 20).

CONCLUSIÓN: EL FRANCISCANISMO DE PARDO BAZÁN EN EL CONTEXTO DE LA MODERNIDAD AL HISPÁNICO MODO. UN PROYECTO RENOVADOR EN LAS LETRAS HISPÁNICAS DECIMONÓNICAS

> Yo no soy sospechosa; yo católica soy; pero me inscribo resueltamente en contra de ese espíritu de restricción, tan diverso del que rigió en otras épocas, en que por cierto la religiosidad era más segura y el arte más humano y divino a la vez (Pardo Bazán 1994: 55)

Detractores contemporáneos de Pardo Bazán cuestionan su plena identificación con la secularización cosmopolita auspiciada por la modernidad decimonónica. Las simpatías carlistas mantenidas por la autora durante su juventud[20], la perspectiva católica apreciable en su producción literaria o incluso la procedencia social (aristocrática) de Pardo Bazán[21] justificarían una lectura no moderna de su obra crítica. Manuel Cruz (1861-1896) así nos lo indica: "Emilia Pardo Bazán, que fue de los místicos a los filósofos alemanes, se desposó de su espíritu con los primeros, yendo a ingresar por evolución lógica en el neocatolicismo" (Cruz 1924: 281). Idéntica perspectiva es formulada por el economista liberal francés, Ives Guyot (1843-1928), al establecer las diferencias entre su ideario secularizador y la cosmovisión católica de Pardo Bazán en los siguientes términos:

> Creo que si algo nos separa profundamente en opiniones, es la cuestión religiosa. Por desgracia usted está penetrada de ese catolicismo deprimente, que hace creer en milagros, subordina la dirección de cada fiel a la voluntad de otro, y acaba por crear el espíritu perseguidor. Mientras España no se libere de su clero, de sus prácticas, de sus efigies, le será difícil regenerarse (Pardo Bazán 2010: 270-271).

La compleja articulación del discurso de la modernidad al hispánico modo en la obra crítica de Pardo Bazán no está exenta ciertamente de notables contradicciones.

---

[20] Para un análisis preciso sobre el carlismo de Pardo Bazán, véanse (Pattison 1971: 25-27) y (Paz Gago 2007: 349-362). Para un análisis de conjunto sobre la compleja articulación ideológica de la cosmovisión asumida por la escritora, véase (Barreiro Fernández 2005: 39-69).

[21] Una muestra significativa de ciertos prejuicios críticos que cuestionan el mérito de la obra literaria de Pardo Bazán por sus vínculos con la aristocracia podemos encontrarla en la siguiente caracterización: "Mujer al fin y al cabo, son muchos los rasgos y características que en su existencia de gran señora habrán de revelarnos una feminidad exquisita" (Correa Calderón 1952: 50).

La minuciosa evaluación de la ideología de la autora codificada por Xosé R. Barreiro Fernández enfatiza la importancia del sustrato carlista para entender las críticas posteriores de Pardo Bazán al régimen parlamentario establecido en España durante la Restauración (Barreiro Fernández 2005: 50-53). ¿Acepta Emilia Pardo Bazán el mundo moderno; reformula su obra crítica la impugnación del tradicionalismo schlegeliano; manifiesta, en definitiva, la autora una posición retrógrada o nostálgica del Antiguo Régimen? Solventes análisis del hispanismo contemporáneo señalan la existencia de notables ambigüedades (v. gr. tradicionalismo, elitismo) en la representación de la modernidad en la obra literaria de Pardo Bazán[22]. Existen, de todos modos, influyentes corrientes estéticas del XIX (v. gr. prerrafaelismo) en las que no es difícil detectar también un soterrado malestar ante los avances secularizadores ocurridos en Occidente. Idénticos rechazos hacia la cultura de masas condicionan ciertas posiciones elitistas del modernismo (Hartman 1980: 231; Izenberg 2002: 3; Vargish and Mook 1999: 14-75). Existen asimismo críticas al parlamentarismo liberal asumidas no sólo por la escritora gallega sino por una nómina abundante de escritores vinculados al regeneracionismo español durante las primeras décadas del XX[23]. Emilia Pardo Bazán pudo asumir, dentro de los debidos límites, algunos prejuicios modernistas sobre la cultura contemporánea. Hubo también pronunciamientos críticos de la autora no muy consecuentes con las premisas secularizadoras de la modernidad liberal. Tales vaivenes reflejan no tanto las contradicciones ideológicas de la escritora cuanto las complejas coordenadas estéticas de la modernidad al hispánico modo. Ciertos pronunciamientos públicos contrarios al parlamentarismo liberal (Pardo Bazán 2010: 305-339) manifiestan no tanto una impugnación tradicionalista de la modernidad cuanto la evidente frustración por la deriva oligárquica apreciable en la vida política española a principios del XX. Es factible constatar retrocesos puntuales o incluso sorprendentes oscilaciones dialécticas entre la reivindicación de proyectos renovadores (v.gr. defensa de la autonomía del genio creador, rechazo de la tendencia docente) y la simultánea expresión de algunos valores artísticos opuestos en su formulación a los principios consagrados por la modernidad literaria (v. gr. fascinación prerrafaelista hacia ciertas prácticas culturales del Antiguo Régimen). La literatura finisecular española escrita durante 1895-1905 transmite parcialmente evocaciones nostálgicas de ciertos valores estéticos medievales (Litvak 1980: 183-192). Pardo Bazán participa de esta percepción en la medida en que le permite disociarse del mercantilismo consagrado por la emergente cultura de masas. La perspectiva general mantenida en el conjunto de su obra crítica, en cualquiera de los casos, presenta un carácter marcadamente moderno.

---

[22] Para una lectura no moderna sobre la obra literaria de Pardo Bazán, véanse (Davies 1984: 609-619); (Hemingway 1983: 183; 1989: 241-250) y (Kirkpatrick 1999: 117-139; 2003: 85-127). Para una lectura moderna, véanse (Freire 2004: 19-31); (González Herrán 1998b: 141-148); (Mayoral 1997: 211-222); (Pereira Muro 2006: 153-177); (Valis 2002: 124-127) y (Sánchez-Llama 2005: 439-463).

[23] Para un análisis de las ambivalencias mantenidas por el regeneracionismo finisecular, véanse (Litvak 1990: 61-73); (Storm 2001: 202-203) y (Juliá Díaz 1998: 159-174).

La reivindicación de la tolerancia del franciscanismo medieval o los inequívocos elogios a los principios del libre examen promovidos en la Universidad de Lovaina manifiestan una posición moderna en cuya entusiasta articulación se trasciende la impugnación de la modernidad defendida por el tradicionalismo schlegeliano. No es, en consecuencia, gratuito que la reseña sobre la obra de Pardo Bazán incluida en la enciclopedia, *A Library of the World's Best Literature Ancient and Modern* (1897) celebre precisamente sus textos críticos por haber superado prejuicios tradicionalistas mediante la adopción de criterios modernos:

> Aside from the worth of her contribution to the literature of modern Europe, Emilia Pardo Bazán's merits distinction as being a Spanish woman who has demonstrated to her countrymen, in the face of national tradition, the most significant fact uncovered this century –the power of women to learn, to understand, and to create" ("Emilia Pardo Bazán" 1896: 11027).

BIBLIOGRAFÍA

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

Álvarez Junco, José (2001): *Mater Dolorosa. La idea de España en el Siglo XIX*, Madrid, Taurus.

Andrés, Juan [1782-1799] (1997): *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*, Jesús García Gabaldón et al. (eds.), vol. 1, Madrid, Verbum.

Araujo Costa, Luis (1925): "Prólogo", en *Cuadros religiosos*, Emilia Pardo Bazán, Madrid, Pueyo, 1925, pp. 9-19.

Aullón de Haro, Pedro (2002): "Juan Andrés: historiografía, enciclopedia y comparatismo: la creación de la Historia de la Literatura Universal y Comparada", en Pedro Aullón de Haro, Jesús García Gabaldón y Santiago Navarro Pastor (eds.): *Juan Andrés y la teoría comparatista*, Valencia, Biblioteca Valenciana, pp. 13-26.

Balseiro, José A (1933): "Emilia Pardo Bazán", *Novelistas españoles modernos,* New York, The MacMillan Company, pp. 262-327.

Barreiro Fernández, Xosé R. (2005): "A Ideoloxía política de Emilia Pardo Bazán. Unha aproximación ao tema", *La Tribuna*, 3, 2005, pp. 39-69.

Bauman, Zygmunt [1997][(2007): "Arte, muerte y postmodernidad", en Zygmunt Bauman et al. (eds.): *Arte, ¿líquido?*, traducción de Francisco Ochoa de Michelena (trad.), Madrid, Sequitur, pp. 11-24.

_____ [2003] (2006): *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil*, Jesús Alborés (trad.), México, Siglo XXI.

Baker, Edward (1991): *Materiales para escribir Madrid. Literatura y espacio urbano de Moratín a Galdós*, Madrid, Siglo XXI.

Barja, César (1925): "Emilia Pardo Bazán", *Libros y autores modernos*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, pp. 549-576.

Blanco García, Francisco [1891] (1903): *La literatura española en el siglo XIX*, vol. 2, Madrid, Sáenz de Jubera.

Bonilla y San Martín (1903): *Luis Vives y la filosofía del Renacimiento*, Madrid, Imprenta de Asilo de Huérfanos.

Bravo-Villasante, Carmen (1962): *Vida y obra de Pardo Bazán*, Madrid, *Revista de Occidente*.

Brown, Donald Fowler (1957): *The Catholic Naturalism of Pardo Bazán*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press.

Brüggemann, Werner (1964): "Friedrich Schlegel y su concepción de la literatura española como quintaesencia del arte romántico", P. Cano Baena (trad.), *Filología Moderna,* 4.15-16, pp. 241-264.

Canalejas y Casas, Francisco de Paula (1861): *Del estado de la filosofía en las naciones latinas*, Madrid, Imprenta de Manuel Galiano.

Cardwell, Richard A (2010): "Introduction to Spanish Romanticism", en Stephen Prickett y Simon Haines (eds.): *European Romanticism. A Reader*, London, Continuum, pp. 57-59.

Cassirer, Ernst [1926] (1961): *The Individual and the Cosmos*, Mario Donandi (trad.), Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

Castro, Américo [IV-1921] (1924): "Algunos aspectos del siglo XVIII (Introducción metódica)", *Lengua, enseñanza y literatura (esbozos)*, Madrid, Victoriano Suárez, pp. 281-334.

Clemèssy, Nelly (1981): *Emilia Pardo Bazán como novelista (de la teoría a la práctica),* Irene Gambra (trad.), 2 vols., Madrid, Fundación Universitaria Española.

Correa Calderón, Evaristo (1952): "La Pardo Bazán en su época", en Evaristo Correa Calderón y F.J. Sánchez Cantón (eds.): *El centenario de Doña Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Universidad Complutense, pp. 7-56.

Cruz, Manuel de la (1924): *Estudios literarios*, Madrid, Calleja.

Danvila y Collado, Manuel (1890): *Reinado de Carlos III*, vol. 2, Madrid, El Progreso Editorial.

Davies, Catherine (1984): "Rosalía de Castro's Later Poetry and Anti-Regionalism in Spain", *The Modern Language Review*, 79.3, 1984, pp. 609-619.

Drury, Shadia D. (2008): *Aquinas and Modernity. The Lost Promise of Natural Law*, Lanham, Rowman and Littlefield.

Eagleton, Terry [1990] (1995): *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford, Blackwell.

_____ (2000): *The Idea of Culture*, Oxford, Blackwell.

Eichner, Hans (1956): "Friedrich Schlegel´s Theory of Romantic Poetry", *PMLA*, pp. 1018-1041.

"Emilia Pardo Bazán" (1897): Charles Dudley Warner 8ed.): en *A Library of the World's Best Literature Ancient and Modern*, vol. 28, New York, The International Society, pp. 11025-11041.

Faus, Pilar (2003): *Emilia Pardo Bazán. Su época, su vida, su obra,* vol. 1., [A Coruña], Fundación Pedro Barrié de la Maza.

Ferrer del Río, Antonio (1869): "Necrología. Isaac Núñez de Arenas", *Boletín-Revista de la Universidad de Madrid* 1.8, 25 de abril, pp. 405-418.

Flitter, Derek (1992): *Spanish Romantic Literary Theory and Criticism*, Cambridge, Cambridge University Press.

_____ (2006): *Spanish Romanticism and the Uses of History. Ideology and the Historical Imagination*, Oxford, Legenda.

Freire, Ana María (1999): "Los libros de viajes de Emilia Pardo Bazán: el hallazgo del género en la obra periodística", en Salvador García Castañeda (ed.): *Literatura de viajes. El Viejo Mundo y el Nuevo,* Madrid, Castalia, pp. 203-212.

_____ (2003): "La obra periodística de Emilia Pardo Bazán", en 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. 115-132.

_____ (2004): "Emilia Pardo Bazán. Periodismo y literatura en la prensa. Estado de la cuestión", en José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín y Ermitas Penas Varela (eds.): *Emilia Pardo Bazán. Estado de la cuestión*, A Coruña, Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, pp. 19-31.

Fusi, Juan Pablo (2000): *España. La evolución de la identidad nacional*, Madrid, Temas de Hoy.

García Al-Deguer, Juan [ca. 1900]: "Explicación", en *Teoría e historia de las bellas artes*, A.G. Schlegel, Juan García Al-Deguer (trad.), Madrid, La España Editorial, pp. 5-10.

Giddens, Anthony [1990] (1999): *Consecuencias de la modernidad*, traducción de Ana Lizón Ramón, Madrid, Alianza.

Giles, Mary E. (2001): "Emilia Pardo Bazán (1851-1921)", en *Catholic Women Writers. A Bio-Bibliographical Sourcebook*, ed. de Mary R. Reichardt, Westport, Greenwood Press, pp. 295-300.

González-Arias, Francisca: (1992), *Portrait of a Woman as Artists. Emilia Pardo Bazán and the Modern Novel in France and Spain*, New York, Garland.

González Herrán, José Manuel (1989): "Zola y Pardo Bazán. De *Les romanciers naturalistes* a *La cuestión palpitante*", *Letras Peninsulares*, 2.1, pp. 31-43.

_____ (1998a): "Emilia Pardo Bazán ante el 98 (1896-1905)", en Leonardo Romero Tobar (ed.): *El camino hacia el 98 (los escritores de la Restauración y la crisis del fin de siglo)*, Madrid, Visor, pp. 139-153.

_____ (1998b): "Idealismo, positivismo, espiritualismo en la obra de Emilia Pardo Bazán", en Yvan Lissorges y Gonzalo Sobejano (eds.): *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX: idealismo, positivismo, espiritualismo*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, pp. 141-148.

Hartman, Geoffrey H. (1980): *Criticism in the Wilderness. The Study of Literature Today*, New Haven, Yale University Press.

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

_____ (1989): "Pardo Bazán and the Rival Claims of Religion and Art", *Bulletin of Hispanic Studies*, 66.3, 1989, pp. 241-250.

Henn, David (1999): "Looking for Scapegoats. Pardo Bazán and the War of 1898", en Anthony Clarke (ed.): *A Further Range. Studies in Modern Spanish Literature from Galdós to Unamuno*, Exeter, University of Exeter Press, pp. 44-60.

Henshall, Nicholas (1992): *The Myth of Absolutism: Change and Continuity in Early Modern European Monarchy*, London, Longman.

Herrero, Javier (1971): *Los orígenes del pensamiento reaccionario español*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo.

Hilton, Ronald (1952): "Emilia Pardo Bazán and Italy", *Italica* 29.1, pp. 43-48.

Hilton, Ronald (1954): "Doña Emilia Pardo Bazán, Neo-Catholicism and Christian Socialism", *The Americas*, II.I, pp. 3-18.

Hobsbawm, Eric [1997] (2002): *Sobre la historia*, traducción de Jordi Beltrán y Josefina Ruiz, Barcelona, Crítica.

Izenberg, Gerald N. (2002): *Modernism and Masculinity. Mann, Wedekind, Kandinski through World War I*, Chicago, The University of Chicago Press.

Jameson, Fredric (2002): *A Singular Modernity. Essay on the Ontology of the Present*, London, Verso.

Juliá Díaz, Santos (1998): "Retóricas de muerte y resurrección: los intelectuales en la crisis de conciencia nacional", en Santos Juliá Díaz (ed.): *Debates en torno al 98: Estado, sociedad y política*, Madrid, Comunidad, pp. 159-174.

Juretschke, Hans (1973): "Federico Schlegel. Una interpretación a la luz de la edición crítica de sus obras, con especial consideración de sus relaciones hispánicas", *Filología Moderna,* 13.48, pp. 191-304.

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

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

Lange, Víctor (1955): "Friedrich Schlegel´s Literary Criticism," *Comparative Literature*, 74, pp. 289-305.

Latorre Ceresuela, Yolanda (1996): "*La Quimera*, de Emilia Pardo Bazán, una muestra de la "novela de artista" en España", *Ínsula* 595-596, julio-agosto, pp. 3-4.

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

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

Löwy, Michael and Robert Sayre [1992] (2001): *Romanticism Against the Tide of Modernity*, traducción de Catherine Porter, Durham, Duke University Press.

Mayoral, Marina (1997): "*La Quimera* o la crueldad del artista", en José Manuel González Herrán (ed.): *Estudios sobre Emilia Bardo Bazán: In Memoriam Maurice Hemingway*, Santiago de Compostela, Universidad, pp. 211-222.

Menéndez Pelayo, Marcelino [1882-1891] (1985): *Historia de las ideas estéticas en España*, México D.F, Porrúa.

_____ [1885] (1956): "Doña Emilia Pardo Bazán", *Estudios sobre la prosa del siglo XIX*, ed. de José Vila Selma, Madrid, CSIC, pp. 99-109.

Michaud, Stéphane (1997): "La mujer", traducción de Mauro Armiño, en François Furet (ed.): *El hombre romántico*, Madrid, Alianza, pp. 107-142.

Newman, John Henry (1845): *An Essay on the Development of Christian Doctrine*. London, James Toovey.

Ordóñez, Elizabeth (2004): "Mapping Modernity: The *Fin de Siècle* Travels of Emilia Pardo Bazán", *Hispanic Research Journal*, 5.1, pp. 15-25.

Ortega y Gasset, José [1929] (1981): *La rebelión de las masas*, Madrid, Espasa-Calpe.

Ortega Munilla, José (1892): *Viajes de un cronista*. Madrid, Manuel F. Lasanta.

Ossorio y Bernard, Manuel (1903): *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Imprenta y Litografía de J. Palacios.

Pardo Bazán, Emilia [1882] (1904): *San Francisco de Asís (siglo XIII),* París, Garnier.

_____ (1888): *Mi romería*, Madrid, Administración.

_____ (1889a): *Por Francia y por Alemania (crónicas de la Exposición)*, Madrid, La España Editorial.

_____ (1889b): *Los pedagogos del Renacimiento*, Madrid, Fortanet.

_____ (1889c): *Al pie de la Torre Eiffel,* Madrid, Administración.

_____ [1890] (1976): "La mujer española", Leda Schiavo (ed.): *La mujer española y otros artículos feministas*, Madrid, Editora Nacional, pp. 25-70.

_____ (1892a): *Los franciscanos y Colón,* Madrid, Establecimiento Tipográfico "Sucesores de Rivadeneyra".

_____ (1892b): "Coletilla a *Mi romería*", *Polémicas y estudios literarios*, Madrid, Administración, pp. 285-301.

_____ [1894] (1947): "La nueva cuestión palpitante", en Harry L. Kirby, Jr. (ed.): *Obras completas*, vol. 3, Madrid, Aguilar, 1947, pp. 1157-1195.

_____ [1899] (1911): *Cuentos sacroprofanos*, Madrid, V. Prieto.

_____ [1900]: *Cuarenta días en la Exposición*, Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones.

_____ [1902]: *Por la Europa católica*, Madrid, Administración.

_____ [1908]: *El Padre Luis Coloma*, Madrid, Sáenz de Jubera.

_____ [1910] (1994): "Crónica de España (*Boy* del Padre Coloma)", en Cyrus de Coster (ed.): *Crónicas en "La Nación" de Buenos Aires (1910-1921),* Madrid, Pliegos, 55-58.

_____ (1915): "Tasso y la *Jerusalén libertada*. Estudio biográfico y crítico", en *La Jerusalén libertada*, Torcuato Tasso, Francisco Gómez del Palacio (trad.), vol. 1, Madrid, Librería de los Sucesores de Hernando. v-cxxiii.

_____ (1925): *Cuadros religiosos*, Madrid, Pueyo.

_____ (2010): *Obra crítica (1888-1908),* Íñigo Sánchez Llama (ed.), Madrid, Cátedra.

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

Pattison, Walter T (1971): *Emilia Pardo Bazán*, Boston, Twayne.

Paz Gago, José María (2007): "Una nota sobre la ideología de Pardo Bazán. Doña Emilia, entre el carlismo integrista y el carlismo moderado", *La Tribuna*, 5, pp. 349-367.

Pellisier, Robert E [1913] (1918): *The Neo-Classic Movement in Spain during the XVIII Century*, Stanford, Stanford University Press.

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

Pérez Gutiérrez, Francisco (1975): *El problema religioso en la generación de 1868. "La leyenda de Dios". Valera, Alarcón, Pereda, Pérez Galdós, "Clarín", Pardo Bazán*, Madrid, Taurus.

Pifer, John (1982): "Friedrich Schlegel´s Comparative Approach To Literature", *Selecta, Journal of the PNCFL*, 3, pp. 31-36.

Pirenne, Henri [1925] (1927): *Les villes du Moyen Age. Essai d'histoire économique et sociale,* Bruxelles, Maurice Lamartine.

Porrúa, María del Carmen (1997): "Producción y recepción de Emilia Pardo Bazán en el diario *La Nación* de Buenos Aires (1880-1899)", *De la Restauración al exilio (estudios literarios),* Sada, Ediciós do Castro, pp. 41-63.

Portnoff, George (1932): *La literatura rusa en España*, New York, Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1932.

Prickett, Stephen (1976): *Romanticism and Religion. The Tradition of Coleridge and Wordsworth in the Victorian Church*, Cambridge: Cambridge University Press.

_____ (2002): *Narrative, Religion and Science. Fragmentation versus Irony, 1700-1999*, Cambridge, Cambridge University Press.

_____ (2009): *Modernity and the Reinvention of Tradition. Backing into the Future*, Cambridge, Cambridge University Press.

Revilla, Manuel de la y Pedro de Alcántara García, [1872] (1897): *Principios generales de literatura* e *Historia de la literatura española*, vol. 2, Madrid, Librería de Francisco Yravedra.

Rodríguez Fischer, Ana (2007): "Una apasionada esteta al pie del coloso de hierro: Emilia Pardo Bazán en París, 1889", *La Tribuna*, 5, pp. 241-263.

Saurín de la Iglesia (2004): "Modernización religiosa y cuestión social en Emilia Pardo Bazán", *La Tribuna*, 2, pp. 177-199.

Sánchez Llama, Íñigo (2005): "El mito de la Quimera como tropo genérico de la modernidad", *Revista de Estudios Hispánicos*, 39, pp. 439-463.

Schlegel, August Wilhem [1811] (1889): *Lectures on Dramatic Art and Literature*, John Black (trad.), London, George Bell.

Sotelo Vázquez, Marisa (2002): "Fundamentos estéticos de la crítica literaria de Emilia Pardo Bazán", en Luis Díaz Larios et al. (eds.): *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX*, Barcelona, Universidad, pp. 415-426.

_____ (2006): "Estudio introductorio", en Marisa Sotelo Vázquez (ed.): "*Un poco de crítica". Artículos en el "ABC" de Madrid (1918-1921),* Alicante, Universidad, pp. 9-58.

Storm, Eric (2001): *La perspectiva del progreso. Pensamiento político en la España del cambio de siglo (1890-1914)*, Madrid, Biblioteca Nueva.

Subirats, Eduardo (1981): *La Ilustración insuficiente*, Madrid, Taurus.

Torrecilla, Jesús (1996): *La imitación colectiva. Modernidad vs. autenticidad en la literatura española*, Madrid, Gredos.

_____ (2008): *Guerras literarias del XVIII español. La modernidad como invasión*, Salamanca, Universidad.

Unamuno, Miguel de [1895] (2005): *En torno al casticismo*, ed. de Jean-Claude Rabaté, Madrid, Cátedra.

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

_____ (2010): *Sacred Realism: Religion and the Imagination in Modern Spanish Literature*. New Haven, Yale University Press.

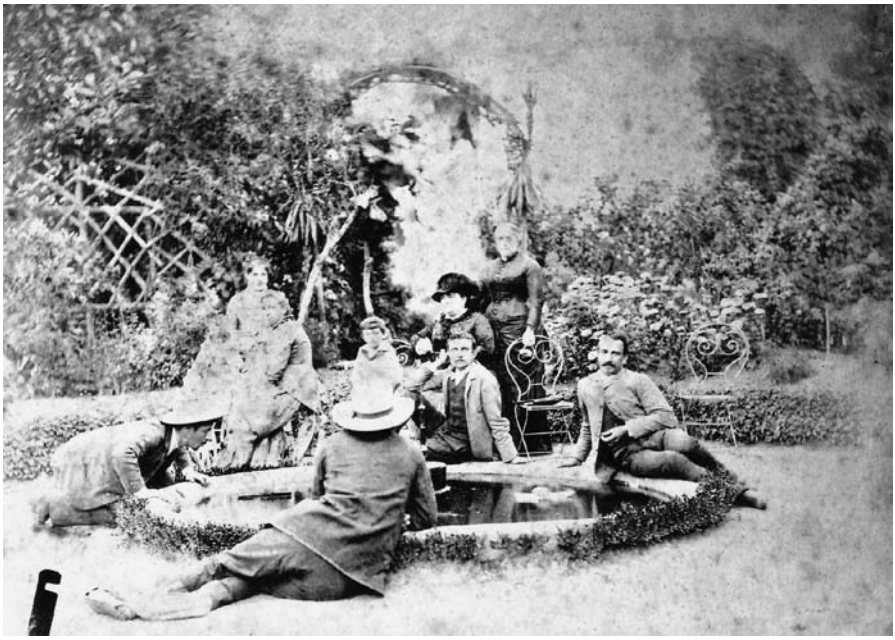
Vargish, Thomas, and Delo E. Mook (1999): *Inside Modernism. Relativity Theory, Cubism, Narrative*, New Haven, Yale University Press.

Williams, Raymond (1977): *Marxism and Literature*, Oxford, Oxford University Press.

Wulf, Maurice de (1911): "Neo-Scholasticism", en Charles George Herbermann et al. (eds.): *The Catholic Enclyclopedia*, vol. 10, New York, Robert Appleton, pp. 746-749.

Wulff Alonso, Fernando (2003): *Las esencias patrias. Historiografía e historia antigua en la construcción de la identidad española (siglos XVI-XX),* Barcelona, Crítica.

Zuleta, Emilia de (1974): "Emilia Pardo Bazán", *Historia de la crítica española contemporánea*, Madrid, Gredos, pp. 81-98.



Familia Pardo Bazán e amigos. Doazón de Juan Gil Araujo, Marqués de Figueroa.

II.
NOTAS

La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán
Núm. 8, pp. 169-186.
© 2010-2011. Casa-Museo Emilia Pardo Bazán

La gota de sangre: una poética detectivesca pardobazaniana

Danilo Manera
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO)
danilo.manera@unimi.it

(recibido setembro/2011, revisado novembro/2011)

RESUMEN: Este trabajo estudia la notable aportación pardobazaniana al estreno del género policiaco en España, la novela corta *La gota de sangre* (1911), obra que nace de la decepción frente a la fórmula clásica inglesa y explora los aspectos más turbios y reveladores del crimen. *La gota de sangre* contiene una benévola ironía sobre Sherlock Holmes y una rigurosa propuesta de innovación hacia los territorios de la infracción, la puesta en entredicho, la permeabilidad a las razones del desorden. El detective aficionado Selva procede de forma heterodoxa y ambigua, instintiva e intuitiva. Y lejos de tener una conducta intachable, se sale de la legalidad, porque su espíritu ha fermentado arrastrado por la transgresión de la creatividad, seducido por la emoción de vivir y contar. La autora nos ofrece una vívida imagen de su poética. Este detective que asume la ficción como horizonte noético es el escritor y es el lector. El eje de la novela es el cambio producido en Selva por los acontecimientos, la evolución que conlleva su pasión por explorar almas como remedio contra el tedio, proceso que le hace tomar conciencia de sí mismo y descubrir dos vocaciones: la policiaca y la literaria.
PALABRAS CLAVE: Emilia Pardo Bazán; Narrativa policiaca española; *La gota de sangre*.

ABSTRACT: This article studies Emilia Pardo Bazán's outstanding contribution to the beginning of Spanish detective story. Her short story La gota de sangre (1911) contains a benevolent irony about Sherlock Holmes and presents an innovative proposal that explores the territories of doubt, infringement and desorder, and the darkest aspects of crime. Selva, an amateur sleuth, acts in an intuitive, ambiguous and non conventional way, out of the legal requirements, seduced by the emotion of living and telling stories. This main character represents at the same time the role of the writer (as we find Emilia Pardo Bazán's poetics in him) and the role of the reader discovering therefore .
KEY WORDS: Emilia Pardo Bazán, Spanish Detective Stories, *La gota de sangre*.

A esa atenta observadora de su tiempo que fue Emilia Pardo Bazán no se le podía escapar al gran auge que, con su pico alrededor de 1909, tuvo en España el fenómeno Sherlock Holmes[1]. Le dedica su columna en la revista *La Ilustración Artística*, titulada

[1] Como recuerda Salvador Vázquez de Parga (1987), la primera aventura de Sherlock Holmes publicada en español, *El dogo sabueso de los Baskerville*, salió en la revista *La Patria de Cervantes*, impresa por Bailly-Baillière e Hijos, en 1901. Entre 1906 y 1909 se editaron ocho volúmenes con las hazañas del detective, en las traducciones de José Francés y de Julio y Ceferino Palencia, publicados por la Editorial Española y Americana ("La Novela Ilustrada"), dirigida por Vicente Blasco Ibáñez. En 1908 empezaron a salir entregas semanales también en catalán, publicadas por Bartolomeu Baxarias. Es solamente el comienzo de una larga fortuna editorial que implicará a los más diversos editores y traductores y que continúa todavía hoy. Muy pronto se difundieron también las novelas apócrifas. Pero el éxito a nivel popular lo creó sobre todo el teatro, a partir de 1908, con adaptaciones y refundiciones locales,

"La vida contemporánea", el 15 de febrero de 1909[2]. La condesa asiste a los triunfos en taquilla del "archifamoso polizonte de afición" y lee su voluminosa epopeya, pero su juicio no es favorable:

> En efecto, la "emocionante", "espeluznante", y "abracadabrante" obra del autor inglés, me ha causado la impresión de una cosa muy lánguida, con procedimientos de monotonía infantil. Eran infinitamente más variadas y amenas y hasta casi más verosímiles, dentro de la inverosimilitud, las creaciones de Julio Verne [...]. En las novelas de Conan Doyle, o mejor dicho, en la serie de novelejas que forma la historia de Sherlock Holmes, no sé qué me sorprende más: si la radical incapacidad del autor para salir de una misma fórmula, invariable, o la paciencia y bonhomie de unos lectores que escuchan por centésima vez el cuento de la buena pipa, y cada vez lo encuentran más sorprendente y encantador.

Probablemente, continúa, satisface los gustos del público anglosajón, que no es de ardiente imaginación y tiene exigencias de moralidad:

> No cabe lectura más adecuada para *girls* y *boys*. Allí ni por casualidad se desliza una frase, un pormenor escabroso. El terrible elemento pasional, tan frecuente en el crimen, ni asoma, o asoma tan envuelto en pudibundez, que no hay mejor disfrazada máscara [...]. En las novelas de Conan Doyle el fondo, los tipos, los personajes, las decoraciones, lugares, muebles, armas [...] son genuinos y castizos de Albión, y sin embargo, al acabar de leer, no ha penetrado en nosotros ni un átomo del sentido íntimo del alma inglesa. Creemos salir de un bazar de Vigo, de esos donde se expenden objetos ingleses auténticos [...].

Es un britanismo superficial y de moda, fácilmente exportable. Sólo en la escena "la quincallería policiaco-científica de Conan Doyle, el frío folletín [...] adquiere un burdo interés palpitante y nervioso", porque el teatro obliga a condensar, mantener el suspense, hacer que cada acto sea más atrayente que el anterior.

Pardo Bazán traza una comparación básica entre el caballero andante y el *detective*, que responden ambos a la necesidad de imaginar un ser superior a las limitaciones y miserias humanas. No es difícil, escribe, "descubrir en el polizonte heroico y semibrujo al caballero andante del siglo XV, el Lohegrin de la encantada

---

a menudo inspiradas de forma bastante vaga e imprecisa al original inglés y a veces musicalizadas a manera de zarzuela como 'melodramas policiacos'. A los numerosos títulos enumerados por José Colmeiro (1994: 102-103) hay que añadir al menos la comedia burlesca *La herencia de Mister Puff*, de Joaquín Montero (1916). Pero hay una obra teatral que merece especial atención, *El rival de Sherlock Holmes*, de Ernesto Córdoba (1909), representada en el Eslava de Madrid desde el 24 de diciembre de 1908. Es bien posible que doña Emilia la viera. La ambientación es castiza: un juez rural español (que obviamente acabará puesto en ridículo) se declara listo para competir con el inglés tras leer sus aventuras: "¿Ustedes no han leído en *La Novela Ilustrada* las aventuras del célebre detective *Sherlock Holmes*? Pues, leer yo esa novela y desarrollármese el instinto policiaco, todo fue uno. ¡Crímenes! ¡Vengan crímenes misteriosos y veréis si soy digno rival de Sherlock Holmes!" (Córdoba 1909: 8).

[2] El artículo cubre una sola página, la 122: de allí provienen todas las citas. Curiosamente, en ese mismo n. 1416 de la revista se recuerda el centenario del nacimiento de Edgar Allan Poe. Según el *Catálogo da biblioteca de Emilia Pardo Bazán* (muy significativo, aunque no pueda reflejar todos los libros, ya que una parte de ellos se perdió en un incendio), la autora poseía cinco títulos de Poe y cuatro de Doyle, dos de los cuales de Sherlock Holmes (cfr. Fernández-Couto Tella 2005: 171, 437-438). Existen ediciones recientes de los artículos de la mencionada sección: cfr. Pardo Bazán 1972 y Pardo Bazán 2005.

espada, que endereza tuertos, castiga felones y triunfa siempre de cuantas insidias y asechanzas se atraviesan en su camino". Examina luego el método de Sherlock Holmes, pero no halla novedades o enseñanzas, lamentando que el inglés se limite a observar pormenores materiales, sin sacar partido "del estudio de un espíritu, o sea de la psicología". Los casos solucionados por el detective le parecen crímenes "inventados –cerebrales, o mejor, geométricos y matemáticos– tan distintos de la realidad humana y tan parecidos a problemas de ajedrez".

En noviembre de ese mismo año, en la misma revista[3], comentando dos sonados casos criminales que llenaban por aquellos días las crónicas periodísticas, Pardo Bazán se declara contraria tanto al entusiasmo por los delincuentes (que devienen populares en lugar de inspirar horror), como al linchamiento y a la pena de muerte. Y concluye reafirmando una profunda convicción suya: "Mientras la mujer no disfrute de la plenitud de los derechos civiles, no deben aplicársele las últimas sanciones penales".

En abril de 1912 retoma algunos de estos puntos[4], reflexionando sobre las causas de la vivísima afición por las novelas policiacas y de crímenes. A ese propósito señala que el "desenfreno inventivo" del género constituye una reacción a la "exactitud achatada que predominó en la época del naturalismo como escuela", pero añade que "la nueva literatura policíaca y criminal denuncia un estado de conciencia asaz alarmante" porque al lado del hábil y astuto detective que encarna la justicia, el criminal también se convierte en héroe. Ambos se sirven "de los adelantos de la ciencia, de las inducciones de la psicología, de los datos de la antropología, y de las finezas y delicadezas del arte. Son dos sabios especialistas que luchan". Remacha luego la analogía entre novelas policíacas y libros de caballerías, subrayando que los detectives "son completamente caballerescos, en su protección a los más débiles, a las mujeres oprimidas, acusadas falsamente de delitos o crímenes que no cometieron. ¿Quién más enderezador de entuertos y más defensor de Princesas Micomiconas que Sherlock Holmes? […] Los héroes *buenos* de las actuales novelas policíacas […] tienen estrecha afinidad con los paladines, sin tacha y sin miedo. Como ellos, arrostran sin temblar los peligros espantosos; como ellos, tratan de romper la telaraña de las maquinaciones de los malvados; como ellos, salen bien de trances en que es increíble no dejar la piel". Y no nos debe sorprender si la novela, cansada de contar la cotidianidad, "va hacia lo extraordinario, hasta lo imposible, lo que por un momento, y en los dominios en gran parte inexplorados de la fantasía, ha de sustraernos a la vida diaria, a su insufrible normalidad…".

La escritora intuye, finalmente, el gran papel de los periodistas en el futuro del género policiaco:

> al lado de la policía oficialmente constituida, empieza a alzarse otra, espontánea, la del público, que se aficiona, como a la caza, a estas investigaciones. En primera

[3] El artículo cubre una sola página de ese n. 1456, la 762: de allí provienen todas las citas.

[4] El artículo cubre una sola página de ese n. 1581, la 254: de allí provienen todas las citas.

> línea, los periodistas, ávidos de noticias [...]. Un periodista puede ser para la policía buen auxiliar. No sólo es un auxiliar hasta cierto punto desinteresado, sino lleno de amor proprio y de anhelo de acertar y rasgar los velos y encontrar el fondo de los hechos. En todo periodista hay lastre de literatura; raro será el que no haya probado sus fuerzas en novela o drama. Así pueden fácilmente ver en los hechos esas conexiones de la fantasía que son reales o pueden serlo; esas explicaciones que a veces no encuentran los que pertenecen a un oficio, a una profesión, y se encierran en su rutina.

Juan Paredes Núñez (1979), explorando la relación entre periodismo y creación en Pardo Pazán, se refiere a un artículo, también publicado en *La Ilustración Artística* muchos años antes[5], en el cual doña Emilia censura el tratamiento periodístico usual de los hechos delictivos. La prensa lanza con estrépito una noticia para arrinconarla muy pronto a pocos renglones, destinándola al "cajón de los expedientes muertos". Los informes vienen siendo así confusos, se truncan en lo mejor, quedan inacabados. Los cuentistas son más escrupulosos, atan "cabos sueltos", se hacen las mismas preguntas del detective, tienen su misma obstinada voluntad de reconstrucción. Son "historiadores al modo lírico, en tono menor, pero historiadores".

Estas observaciones de la autora nos resultan útiles en la relectura de su notable aportación al debut del género policiaco español, es decir la novela corta *La gota de sangre* (1911)[6], estudiada por varios críticos y que se suele considerar el primer intento consciente de novela negra autóctona[7]. Anthony H. Clarke (1973), al que se debe un análisis pionero y penetrante del texto, alaba su concisión:

> En ocho breves capítulos se nos participa una trama que hubiera podido aguantar adecuadamente una novela bastante extensa. Pero el escrito sale ganando por esta misma brevedad, pues quedan pintados perfectamente los personajes, el ambiente y la localización del crimen, al paso que todos los rasgos característicos del género –el asesinato, motivo, efímeras pistas falsas, ofuscación total de la policía, desenlace, etc.– llegan a convencer al lector y adquieren cohesión (Clarke 1973: 381).

---

[5] "Cabos sueltos" (*La Ilustración Artística* n. 815 de 1897), ápud Paredes Núñez 1979: 263.

[6] Pardo Bazán ha escrito también varios cuentos con rasgos del género, como se puede apreciar por ejemplo en las antologías preparadas por Joan Estruch y Danilo Manera en 2001. El texto de *La gota de sangre* aparece además, ese mismo año, en la antología de varios autores editada por Francisco J. Arellano, *Cuentos detectivescos*. Con anterioridad, se señala la edición de Ana Gurrea (1998). *La gota de sangre* está incluida en el tomo VI (*Novelas cortas*) de las *Obras Completas* al cuidado de Darío Villanueva y José Manuel González Herrán (2002), pp. 435-483. A dicha prestigiosa edición se refieren los números de página entre paréntesis en el curso de este trabajo y sus notas. Más detalles en las referencias bibliográficas finales.

[7] Así opinan los comentaristas más recientes, como Joan Estruch (Estruch 2001: 161), o Ana Gurrea, que escribe: "Entre la tradición literaria del género, que ella conocía a través de sus numerosas lecturas, y la ruptura de las convenciones, entre lo hispánico y lo europeo, su ambicioso proyecto de novela policíaca constituye un hito, como muchas de sus obras, en la historia literaria española" (Gurrea 1998: 7). Gurrea debe por otro lado mucho a Colmeiro (1994). Francisco J. Arellano elogia la novela corta, que estima la obra maestra de su antología, ignorando tal vez que muchos comparten su aprecio: "es, para mi gusto, de lo mejor que se ha escrito en este campo, en España y fuera de ella. Modélico en cuanto a su trama, lo es igualmente en cuanto al mantenimiento de la tensión. Su desarrollo es complejo, rebuscado y su capacidad para sorprendernos avanza de página en página. Cuento apenas mencionado en ninguna historia de la novela policial, lo rescatamos aquí para desempolvar un olvido imperdonable" (Arellano 2001: 11).

Vázquez de Parga reconoce que en aquella época, fértil en cuanto a parodias humorísticas, "sólo doña Emilia Pardo Bazán llegó a tratar el crimen en serio o, mejor dicho, a considerar seriamente la novela policiaca", pero, a su aviso, lo hizo "sin otra intención que la de emular los juegos racionalistas de Sir Arthur Conan Doyle" y tomando el experimento "como entretenimiento pasajero, como una muestra más de su polifacética capacidad", sin la voluntad de hacer innovación alguna:

> no quiso crear nada nuevo, sino simplemente entrar en el juego de la novela policiaca en la que no había incidido aún seriamente ningún compatriota suyo, y lo hacía consciente de que estaba utilizando la estructura y el estilo del enigma británico, aunque la acción se desarrollara en las calles y los ambientes de Madrid (Vázquez de Parga 1993: 37-38).

El gran especialista de novela popular no parece apreciar las potencialidades del experimento pardobazaniano, que según él peca al mezclar el puro azar con las reglas de la lógica.

José F. Colmeiro (1989 y 1994) en cambio encuentra una marcada huella personal de Pardo Bazán respecto a las convenciones temáticas e ideológicas del género, de las cuales se separa irónicamente. Censura los defectos de la novela negra, pero le atraen las posibilidades que ofrece a quien, como ella, quiera afrontar las problemáticas sociales y psicológicas que rodean el mundo del crimen. Esas preocupaciones son evidentes en la actividad periodística de la intelectual gallega, llevada a cabo con un enfoque crítico y reformista, capaz de comprender las responsabilidades sociales y colectivas que empujan al individuo a cometer un delito (como la falta de educación y de opciones de trabajo honesto) y de reconocer la proliferación de la injusticia debido a la ineficiencia y la corrupción en el sistema penitenciario y la policía. Pero dichos aspectos están subordinados al interés de la autora por el lado psicológico, "de especial atractivo para una observadora y retratista de los comportamientos humanos" (Colmeiro 1994: 110). Según Colmeiro, Pardo Bazán "desplaza la problemática moral del terreno de la lógica formal (justicia humana) al terreno de la lógica psicológica (justicia natural)" (Colmeiro 1994: 109), pasando "del juego de rompecabezas a la introspección psicológica literaria", y resulta por ende una precursora de la novela de suspense psicológico y del *noir*, ya que se trata de la "misma evolución que se habrá de producir del *whodunit* clásico a la novela psicológica de un Georges Simenon o una Patricia Highsmith" (Colmeiro 1994: 120).

La gota de sangre está narrada en primera persona. No solamente domina el punto de vista de Selva, sino que la atención se dirige constantemente hacia el interior del protagonista, que, mediante el despertar de facultades latentes o insospechadas, y la sugerencia de lecturas, aprende varias cosas fundamentales acerca de sí mismo.

El tema de la novela es en efecto el cambio producido en Selva por los acontecimientos, la evolución moral que conlleva su explorar almas como remedio contra el *spleen*, proceso que lo empuja a proponerse ser detective a jornada completa y a escribir sus propias hazañas (empezando por la historia de cómo descubrió esas dos vocaciones: la policiaca y la literaria).

Este recorrido de superación de la insatisfacción y de la abulia, mediante la toma de conciencia de sí mismo, está en conexión estricta por un lado con la esfera de las pasiones, de la percepción y de la sensualidad[8], y por otro lado con la creación artística y la visión literaria de la vida, no solamente a través de la intertextualidad autorreferencial típica del género[9], sino sobre todo mediante una sistemática red de alusiones a la ficción como horizonte noético (es decir como forma de compresión de lo real y de intervención en la realidad) y de ratificaciones de la poética existencial del personaje y de la poética narrativa de la autora. De la sala del teatro que aparece al comienzo, la escena teatral se desplaza resueltamente hacia la vida.

El hecho de que Selva sea un diletante ajeno al mundo del crimen multiplica el efecto que los acontecimientos extraordinarios producen sobre él y al mismo tiempo favorece la empatía por parte del lector, el cual reflexiona así sobre un análogo posible cambio dentro de sí mismo (como persona y como lector de una novela policiaca psicológica).

La crítica ha recalcado a menudo que en *La gota de sangre* "el problema de quién cometió el crimen se convierte en cómo o por qué se cometió" (Clarke 1973: 390) y que el centro de gravedad de la narración está en las motivaciones y en la psicología de los personajes[10]. Es preciso sin embargo ir más allá, porque la dinámica del crimen (una trampa preparada para un robo y luego degenerada) y su móvil (las deudas de juego) son realmente banales, el nudo debe estar en otra parte. Además, la excavación psicológica se refiere principalmente a Selva y sólo en parte a Chulita. Los otros personajes quedan apenas esbozados, como caricaturas estáticas.

La gota de sangre es una novela de investigación y reflexión sobre la escritura y la lectura del género policiaco (y por lo tanto sobre la atracción por el crimen), y es un itinerario de autoanálisis. Se concentra sobre lo que une el método del detective y el del narrador: la intuitividad irracional. Y contiene una garbosa ironía sobre la novela enigma clásica a lo Sherlock Holmes y una precisa propuesta de evolución: Pardo Bazán no copia un modelo que, como hemos visto, juzgaba insulso y repetitivo.

---

[8] En *Selva*, detective y narrador, Pardo Bazán funde, como puntualiza Laura Silvestri, los papeles de Holmes y de Watson, es decir reúne "en un solo personaje las instancias del cuerpo (de la percepción, de la experiencia) y las de la mente (de la racionalidad, de la escritura)" (Silvestri 2001: 69). El de Laura Silvestri es el estudio más sutil y singular sobre *La gota de sangre*, que inserta con precisión la obra en la evolución del pensamiento pardobazaniano, en el frenético esfuerzo de la escritora para responder con la hiperactividad a un sentimiento original de insuficiencia.

[9] Señala Colmeiro: "La autorreferencialidad metaficcional del género policiaco suele responder a un deseo de homenaje y/o de parodia por parte del autor hacia las convenciones del género [...], lo cual aumenta notablemente la 'literariedad' del relato. Sabido es que la literatura, sobre todo la llamada 'de género', se alimenta especialmente de la literatura" (Colmeiro 1994: 115).

[10] Clarke indica también los rasgos que Pardo Bazán comparte con Gilbert Keith Chesterton: "su religión, la novela policíaca, una Vida de San Francisco y una mezcla ilógica de puritanismo y tolerancia", aunque le falten "el alarde y el estilo airoso" del colega británico (Clarke 1973: 391). No deja de ser fascinante pensar que precisamente en 1911 se recogieron en un volumen (*The Innocence of Father Brown*) las primeras aventuras, publicadas en revistas el año anterior, del cura detective. La primera traducción al español, *El candor del Padre Brown*, figura en la biblioteca de Pardo Bazán, pero es de 1921 (Fernández-Couto Tella 2005: 131).

Emilia Pardo Bazán quiere avanzar, junto con su protagonista, allende lo visible, hacia lo hondo del subconsciente. Y está dispuesta siempre a trocar la tediosa y vulgar realidad por la dimensión novelesca, extraordinaria, imprevista. Por eso su detective *amateur* procede de un modo excéntrico e instintivo: su método se basa en la intuición y en la fantasía y hasta en las asociaciones oníricas. Y lejos de tener una conducta intachable, empuja el caso en una dirección inconciliable con la legalidad, no sólo porque ponga en ridículo a la policía oficial, sino por el hecho de que Selva comete un doble delito: facilita la fuga de una cómplice e instiga al suicidio al culpable.

La autora desperdiga por el cuento varios atenuantes, como el embriagador perfume de las gardenias o el temporáneo arrepentimiento del joven caballero y las intenciones morales en su auxilio de la pecadora, circunstancias atenuantes que, sin embargo (porque así quiere la autora) no convencen. El lector sigue pensando que Selva está fascinado por la esencia de la maldad humana y lo encuentra más creíble exactamente por su ambigüedad moral[11] y por cómo se deja arrastrar por las contradicciones, que lo alejan de los superhombres al estilo de Sherlock Holmes[12].

Muy pronto, el perfume de gardenia pasa de ser coartada a ser símbolo de toda zozobra, fragancia de todo lo prohibido y deseable, señal de transgresión y creatividad heterodoxa. El eje de la conciencia de Selva gira porque, entrando en una novela y dejándose contaminar por el hechizo perturbador de lo que se sale de la norma y de lo común (la pulsión erótica y homicida, pero también el sueño y la imaginación), se topa con Chulita y se encuentra cara a cara con partes de sí mismo antes reprimidas, con un abanico de sensaciones revueltas (coraje, vanidad, compasión, espíritu de aventura y arrebato amoroso), todas bajo el signo de unas intensas ganas de vivir y narrar. Y desde aquel instante, para él, ya nada es como antes.

Para Pardo Bazán, en un cuento "todo responde a un diseño preestablecido, todo detalle prefigura la totalidad de la narración de modo que el autor (y con él el lector) pueda dominarla globalmente" (Silvestri 2001: 70). Ahora bien, la prueba de la interpretación que hemos expuesto es que se puede seguir todo el curso de la novela basándose en esta columna central.

Se debe prestar mucha atención al íncipit del texto, muy revelador: "Para combatir una neurastenia profunda que me tenía agobiado –diré neurastenia, no sabiendo qué decir–, consulté al doctor Luz, hombre tan artista como científico" (p. 439). Selva no relata un caso de asesinato en el que se ha visto implicado. Nos relata

---

[11] Colmeiro insiste con razón sobre este aspecto: "Es precisamente esa ambigüedad moral del protagonista lo que consigue humanizarlo y hacerlo sorprendente a la vez, y lo que crea genuino interés en la historia. Su credibilidad reside en su vulnerabilidad. [...] La ambigüedad moral de Selva es la misma que encontraremos en los protagonistas de las novelas de Dashiell Hammett y Raymond Chandler, continuamente debatiéndose entre el deber y el honor, el interés público y el personal, y con frecuencia sufriendo una profunda crisis, que como en el caso de Selva, es simbolizada en su caída en los brazos de una terrible mujer 'vamp' (moderna representación de Eva)" (Colmeiro 1994: 123-124).

[12] Si en el modelo clásico el crimen se presenta como una ruptura del orden racional, incluso epistemológico, que el detective reconstruye y de paso vuelve a legitimar, la propuesta de un texto como *La gota de sangre* va hacia la infracción, la puesta en entredicho, la permeabilidad a las razones del desorden.

cómo consiguió liberarse de su *mal du siècle*, una mezcla de indiferencia y apatía de señorito. Relata cómo vivir (y escribir) una novela policiaca, porque exactamente eso lo curó de su *impasse* humana[13]. El doctor Luz, al cual Selva acude, no tiene solamente un nombre que simboliza el racionalismo positivista. Es también un artista y da consejos de psicólogo y poeta: Selva necesita arriesgarse, no protegerse: necesita un "tratamiento perturbador". A Selva (nombre de resonancias dantescas que indica un estado de embargo existencial, de extravío y desconcierto, pero también las potencialidades de un alma-jungla desconocida y exuberante) ya no le seduce lo experimentado: enamoramientos o viajes, a no ser improbables aventuras a lo Verne. Luz entonces le anima a que explore almas: "No hay vida humana sin misterio. La curiosidad puede ascender a pasión. Para una persona como usted, que posee elementos de investigación psicológica…" (*ibíd.*).

Selva sale de la consulta del médico convencido de que la ciencia frente a su caso "se declaraba impotente" (*ibíd.*). La ciencia sí, pero la literatura no. En efecto, todo empieza esa misma noche, en el teatro. Y Selva encuentra enseguida materia de exaltación, renovados motivos para emocionarse, feliz de experimentar síntomas inéditos. La primera chispa proviene del exagerado gesto de Ariza: "Vago, inconsciente, pronto a disiparse, el recelo me hurgó en el espíritu y lo tonificó, despertando mis facultades y fijando mi atención antes distraída" (p. 440). Así, durante el espectáculo, siente que dentro de él la "fantasía galopaba como suelto, ardiente potro". No mira a las cantantes en escena, sino a Ariza, que se muestra a su vez preocupado y distraído. Ellos dos son como dos seres aislados del resto del mundo. Mientras estudia la fisionomía alterada del joven, Selva percibe provenir desde Ariza una ráfaga intensa de perfume: "y el tal aroma se me subía al cerebro, como un vino compuesto, irritante. Muy violento tenía que ser el olor, para que se destacase sobre los mil de un teatro" (p. 441).

Y de repente se estremece, porque su estado de excitación imaginativa le hace interpretar de manera no trivial lo que ve en la camisa de Ariza:

> una reciente gotilla de sangre. Y me eché a pintar a brochazos un cuadro de tonos rojos, de asunto dramático, de locura, de venganza… ¿Quién sabe si un desafío sin testigos, un lance a todo riesgo, en el secreto que imponen las exigencias de la honra? (*ibíd.*)

Pero al salir a la calle recae en la cárcel de la normalidad vulgar y aburrida. Figurándose algo extraordinario, en su interior se había producido una "comezón novelesca", que le proporcionaba una "exaltación inquieta y acalenturada":

---

[13] Y detrás de Selva tal vez se pueda vislumbrar un estancamiento creativo de la autora que buscaba renovados estímulos a través del policiaco. Silvestri la bosqueja como una época de repliegue: "*La gota de sangre* más que el fruto de la militancia de la autora es el resultado de su rendición. O mejor: es el resultado de esa militancia y de su rendición"; por eso, "el cuento se presenta explícitamente como una ficción que para no llevar a dudas reclama continuamente la atención sobre el propio estatuto de artificio" (Silvestri 2001: 79).

> ¡Qué hervor y qué devaneo, por el arrebato de ira de un señor cualquiera, por una gotezuela de sangre que pudo saltar de las narices! Desgraciadamente, la mayor parte de las cosas tienen siempre explicación vulgar y prosaica, y la vida es un tejido de mallas flojas, mecánico, previsto: nada romancesco lo borda (*ibíd.*).

Mientras vuelve a casa andando, con su Browning en el bolsillo, nace en él la expectativa por "algo anormal":

> Sin duda la efervescencia fantástica del teatro actuaba aún. No se sabe qué tenía que sucederme: la aventura me acechaba para saltarme al cuello. Alarmado, miraba hacia todas parte, espiaba los ruidos (p. 442).

Descubre el cadáver detrás de la brecha en la valla por "una especie de atracción" inexplicable. Viendo el bigote rubio del muerto, piensa de nuevo en Ariza, que se retorcía el suyo nerviosamente. El vínculo es inmediato y patente. Esa noche los sueños de Selva son

> un tejer y destejer confuso, de interrumpidas escenas, en que se combinaban las dos impresiones de la noche. El incidente del teatro, el drama del solar, se encadenaban en la relación íntima que entre ambos establecía mi excitada mente (p. 444).

Piensa sin dudarlo en un crimen, porque lo necesita:

> lo único que llegaba adentro, que rompía la gris uniformidad de la civilización, era el crimen. El sabor amargo y salado del crimen había quitado de mi paladar la insipidez del tedio. Sólo el crimen podía conseguir interesarme. Me revolvía en la cama sobre espinas; por mis venas corría azogue. ¿Por qué no había querido ver levantar el cadáver? Quizá para madurar mi ensueño, mi intuición misteriosa. Para meditar, como meditan los visionarios, fuera de lo real que se ve, en busca de lo real que se esconde. (*ibíd.*)

Este pasaje constituye una declaración de poética, y los términos esparcidos a lo largo de este primer capítulo son señales inequívocas de la emoción de quien se prepara para vivir una historia (y revivirla después al relatarla): *comezón novelesca*, *romancesco*, *extraordinario*, *efervescencia*, *aventura*.

En el cap. II, delante del juez, "un abogado joven, con pretensiones de intelectual" (p. 445), Selva disfruta ver confirmados sus presentimientos: "–Pero, ¿hay crimen? –exclamé con vehemencia casi gozosa" (p. 446). Luego dice al magistrado que, si lo encarcelan, el crimen no se averiguará nunca. No tiene ninguna base o autoridad para afirmar eso, ni le espanta la celda: simplemente no quiere volver a esa otra "cárcel de la realidad vulgar", engendradora de su tedio. No quiere renunciar al inmenso placer, apenas vislumbrado, de vivir una novela policiaca. La explicación que ofrece (irracional en la realidad, pero impecable en la literatura) es:

> Porque me he propuesto ser yo quien lo descubra, y se me figura que sólo yo lo he de lograr. Quizá me ha sugerido tal propósito la lectura de esas novelas inglesas que ahora están de moda, y en que hay policías de afición, o sea "detectives" por

> "sport". Ya sabe usted que así como el hombre de la naturaleza refleja impresiones directas, el de la civilización refleja lecturas (p. 447).

Selva niega que le mueva la necesidad de demonstrar su inocencia, y el juez no sabe si ver en él "al criminal cínico, descarado y lleno de osadía, o a un ser superior, 'dilettante' de emociones, capaz de darle lecciones en su profesión misma" (p. 448). Selva duda un momento si confirmar su fanfarronada, pero luego reacciona:

> Soy hombre de inteligencia y cultura, desocupado, y que además siente el inexplicable golpeteo de la corazonada... El drama me ha interesado en su primer acto; he de intervenir en el desenlace. El caso es que desde ayer no me aburro... ¿Cuándo empecé a no sentir el peso del fastidio? ¿Cuándo solté el yugo de plomo? (p. 450)

En la segunda noche, Selva vuelve a soñar:

> cosas incoherentes, no sobre el crimen, sino sobre la insignificante incidencia del teatro de Apolo. Veía a Andrés Ariza precipitándose contra mí con el puño cerrado, en el cual, como si fuese un apache, ocultaba una llave inglesa armada de un pincho agudo, de esos que causan herida mortal. Cuando yo iba a gritar "¡socorro!", Ariza escondía la mano y me tendía la otra, dándose mil satisfacciones (p. 457).

La pista correcta no se la sugieren los indicios, sino el inconsciente y la intuición. Por eso le resulta normal aventurar una hipótesis y lanzarse al vacío para comprobarla. Poco antes de preguntar al dueño del hotel donde se hospedaba Grijalba cuando vino por última vez a visitarlo el señorito Ariza, anota:

> Cuando habló así el hostelero, ponía yo en tensión mis facultades, y, allá en lo más recóndito de mi ser espiritual, sentía algo tan anómalo, que apenas acierto a definirlo. Era como si la intuición confusa y vaga cristalizase de repente, y su punta afilada me hiriese, arrancándome un grito. "Ahí, ahí", parecía que exclamaba, en la sombra, una persona desconocida, distinta de mí mismo. La inspiración debe de revelarse de tal manera, por una especie de dolor exaltado, al impulsar a los actos que no tienen que ver con la razón, con sus cálculos lentos y sus vuelos cortos. Desde este escondido fondo psicológico salió la voz que pronunció, como en sueños: [...] (p. 458).

Y al darse cuenta de que ha acertado, insiste "tembloroso, radiante", tan pálido que el hotelero le pregunta si se siente mal. Acto seguido, mientras va corriendo al banco para otras averiguaciones sobre las actividades económicas de la víctima:

> Una fiebre dulce encendía mis venas. En vano me dirigía a mí mismo exhortaciones para moderar la fantasía, para no agigantar las cosas. El júbilo de hallar el nombre de Ariza mezclado con el sombrío drama, me enloquecía. Desde el primer momento, como guió a los Magos una estrella, me había guiado a mí la gota de sangre. A su rojo brillo, ¡qué de horizontes! El negro crimen parecía esclarecerse ya (pp. 459-460).

Con el rostro enrojecido de felicidad al recibir la noticia que Grijalba el lunes de su muerte tenía en su cartera 172.000 pesetas que no había podido ingresar al banco, Selva disculpa al contable Durán[14] (avergonzado porque se entera de que tiene delante de sí a ese Selva que considera autor del crimen), diciendo: "Lo bonito de estos casos es que parezcan una cosa y sean la contraria" (p. 462). Una vez más, su percepción de lo que pasa es de corte estético.

Nos hallamos sólo a la mitad del texto y ya casi todo se ha aclarado: conocemos al culpable y el móvil. La autora hábilmente hace dar un salto de calidad a la narración, dirigiéndola hacia la cómplice (una presencia femenina ya veladamente anticipada) y la plena participación emocional de Selva en la captura (que en realidad no es tal, ya que la cómplice huye y el asesino se suicida).

El cap. V narra las vicisitudes de Chulita Ferna, que pertenece a la alta sociedad aristocrática de Málaga, pero se escapa de casa a los veinte años con su profesor de francés, lleva una vida disoluta en París y a su regreso a Madrid se ha transformado ya en un "astro de galantería equívoca", en una de las "monjas recoletas del demonio"[15] (p. 463), por la cual jóvenes y señores gastan fortunas. Aun cercana a los cuarenta años, sigue siendo hermosa y cortejada. Selva trata de recordar a quién le habían mencionado como actual acompañante de Chulita:

> Mi memoria se tendía como una cuerda de guitarra, cuando aprietan la clavija. [...] en los rincones de la subconsciencia seguía trabajando el recuerdo. El fonógrafo en que archivamos las impresiones pugnaba por emitir una; ansiaba hablar. El fenómeno era curioso: algo que tenía olvidado, porque cuando lo oí no revestía para mí importancia, al adquirirla ahora tan capital, sordamente volvía a la superficie (p. 464).

Se destaca otra vez el peculiar procedimiento de Selva, que es también en cierta medida su "estilo" en el sentido literario. La verdadera investigación es en el interior de uno, en un archivo mental sólitamente inutilizado, y logra encajarlo todo:

> Y, como centella deslumbradora, después del momento congojoso, el nombre saltó, brotó con ímpetu...

---

[14] Esta página demuestra una vez más la habilidad de Pardo Bazán en reproducir las cadencias dialectales de toda España, no solamente el habla de su Galicia natal. Durán es de hecho andaluz, coterráneo del difunto, y lo revela "en su ceceo, en su habla graciosamente contraída", eficazmente transcrita: "Venía a vese a consultarme, porque yo conosco a to Málaga y a toa la gente de negosio de aquí. [...] Epérese uté... De la casa Bordado y Compañía. Parese que andaban mu reasios. Había diferensias de apresiasión en el totá del crédito. [...] Aguarde uté... ¿A qué hora? ¿A las tré de la tarde? Grasia... Un horró, pobresiyo Grijalba... ¿Que están allí los documento justificativo de que Grijalba cobró y que puen verse? ¡Ya lo suponemo; una casa tan repetable como utés! Perdonen... Grasia" (p. 461).

[15] El motivo erótico se funde con el religioso. La parte feminista y comprometida de Emilia Pardo Bazán ve en Chulita a una mujer manipulada por los hombres, empujada al vicio por la incomprensión social, y la absuelve (recuérdese la arriba mencionada cita de noviembre de 1909: ya que la mujer se encuentra en condición de inferioridad a nivel jurídico, no se le deben aplicar las mismas sanciones penales que los varones). Su parte católica y tradicionalista ve al contrario en Chulita una corruptora de hombres y la identifica con el pecado. Es quizás la misma dualidad que le inspira en 1889 la novela *Insolación* y en 1890 *Una cristiana*.

> –¡Andrés Ariza! ¡Andrés Ariza!
>
> [...] Ya no podía quedarme ni sombra de duda, ni señal de incertidumbre. Veía el crimen como si lo estuviese presenciando; en sus móviles, en su trama, en su desarrollo. [...] ¡Y todo lo había yo descubierto sólo con la fuerza de mi instinto, con el romanticismo de mi fantasía, combinando los sucesos reales, visibles, para encontrar la clave de los recónditos!
>
> No se trataba ya sino de confirmar lo adivinado. Para ello tenía yo que jugar un poco al "detective" y servirme de medios un tanto extravagantes, con espíritu de novela jurídico-penal (pp. 465-466).

El motor de su método es la *fuerza del instinto*, el *romanticismo de la fantasía*. Hay que *jugar al detective*, por supuesto siempre en plan de ficción, *con espíritu de novela*, sólo para *confirmar lo adivinado*[16]. Selva por ende se pregunta: "En mi situación, ¿qué haría un 'detective' profesional? La cosa es obvia: empezaría por disfrazarse" (p. 466). Pero quiere un disfraz a la altura de su rango social, "sin la ridiculez de las barbas postizas y la blusa de albañil" (*ibíd.*). Por tanto, se afeita la barba y el bigote, le da un poco de color de fondo rojizo a la cara y estrena un traje inglés que acaba de recibir: será un caballero de Málaga, criado en Londres, y así se personará en la casa de Chulita, arriesgándose otra vez, porque "sólo con audacia se avanza en ciertas situaciones" (p. 467), y le dirá a la *femme fatale* lo que le dictarán "las circunstancias, la casualidad amiga, el azar, terrible numen que tanto me iba protegiendo" (p. 466).

La casa de Chulita no puede sino ser el reino del aroma de gardenias:

> Desde la puerta, un perfume insinuante se me coló por las narices, dominándome el sentido. Era el aroma trastornador de la blanca y carnosa gardenia [...]. Soy muy sensible a los perfumes, y, si no me dan jaqueca, al menos me encalabrinan los nervios y me producen una excitación malsana. Aquel aroma, ya percibido en el teatro Apolo, me recordaba la gotezuela de sangre. Entré en la sala bajo el influjo de tal olor, que delataba y acusaba a Chulita. Como efluvio ya perdido y lejano, acudió a mi sensibilidad íntima la reminiscencia de otra sensación. Se me figuraba que también el muerto y los objetos lanzados a mi dormitorio, que habían pertenecido al muerto, exhalaban ese olor, que yo, desde el teatro, traía como una obsesión, en mis mucosas (pp. 467-469).

Precedida por tantas noticias sobre ella, entra por fin en escena Chulita en persona. Selva se lanza otra vez, apuesta a la fuga de Ariza, dice que han sido identificados como culpables ("Era aventurado el golpe, pues Ariza podía, en aquel mismo momento, llamar a la puerta. Yo contaba con la casualidad, próvida, oportuna. Hice bien [...]", (p. 471). Chulita se desmaya, Selva atreviéndose nuevamente la lleva en sus brazos hasta la cama. No se le escapa ningún detalle de la habitación, y continúa imaginándose la historia: "Vi esto en un relámpago de ojeada; mis facultades parecían haberse centuplicado. La inspiración acudía. Preparaba mi drama

[16] Lo cual puntualmente sucede en el cap. VII, cuando Chulita detalla el desarrollo del crimen y Selva comenta entre sí: "Parecíame como si oyese algo que supiese de antiguo. Mi adivinación había ido derecha a la verdad" (p. 475).

mentalmente, como el artista su creación" (*ibíd.*). Luego le desabrocha el corpiño y busca un perfume para reanimarla. Naturalmente, es la gardenia:

> Del pulverizador salió un agua impregnada de aquel mismo capcioso, embriagador perfume que se respiraba en torno y cuyo vaho jaquecoso vino a mí en el teatro, saliendo de las ropas del asesino… Un olor es una cosa viva o, al menos, un duende que se nos mete en el ánimo y lo conturba, y lo posee, y lo embriaga. Yo perdí la razón y me entregué a la sugestión del perfume (pp. 471-472).

Chulita abre los ojos y le echa los brazos al cuello:

> Una sonrisa silenciosa florecía en el rojo cáliz de su boca sangrienta y en el negro abismo de sus pupilas, un reflejo infernal me atraía y me espantaba. No era la mujer y sus ya conocidos lazos y redes lo que causaba mi fascinación maldita; era la idea de que aquella boca estaba macerada en el amargo licor del crimen, en la esencia de la maldad humana, que es también la esencia de nuestro ser decaído, y al morderla gustaría la manzana fatal, la de nuestra perdición y nuestra vida miserable… (p. 472).

Le ruega que la salve y a cambio podrá disfrutar de las brasas vivas de su amor. La *vamp* suspira

> entre las ondas mareadoras de su aroma insidioso, de sus ropas y de su piel de tafetán, entre el nudo serpentino de sus brazos y el embrujamiento de sus labios, en que las mieles antiguas habían dejado múltiples sabores de perversidad y de anatema (*ibíd.*).

Y Selva no resiste y promete apoyo. Aquí hay un punto clave, en el que culmina el proceso de permeabilidad de Selva, que experimenta el grado máximo de comprensión: la solidaridad, casi la complicidad. Pardo Bazán identifica como exquisitamente femenina (poco varonil) esa fecunda indulgencia, esa debilidad aparentemente insensata, capaz de reorientar el espíritu humano:

> Fue el filtro de las épocas poco varoniles, el del olvido y la indulgencia, lo que corrió por mis venas durante un momento, momento irreparable. Acababa de comprometerme a salvar a la mujer, y mi compromiso me hacía, en cierto modo, cómplice de los dos reos. El eje de mi conciencia había girado, cambiando la orientación de mi espíritu. Una parte del pecado me correspondía ya. La horrible manzana había crujido entre mis dientes y su ceniza me obturaba la garganta, me cegaba los ojos. Yo me recostaba allí donde habían asesinado la cortesana y el perdido, y su crimen me entraba por los poros, me subía al cerebro, serpeaba por mis nervios, cuya vibración sensual duraba aún, y me envolvía en un aire de insensatez (pp. 472-473).

Acto seguido, surge en Selva el escrúpulo religioso, abre la ventana y recupera la lucidez con el aire puro y helado: "Me insulté por dentro, me desprecié…, y, como David, me arrepentí. ¡Miseria humana!" (p. 473). Aparece sin embargo titubeante y convencional su alusión a la justicia divina, que en efecto frena Chulita sólo por un

breve instante. Lo que pasa es que Selva ya ha cambiado su opinión sobre las mujeres: al comienzo de la narración, tenía de ellas una imagen cínica y desilusionada: "Las mujeres, para un rato. Y aun ese rato lo suelen envenenar. Y las que no lo envenenan, empalagan" (p. 439). Cuando está por primera vez delante de Chulita, de su busto "diminuto como el de una niña, diabólicamente virginal", exclama: "¡Oh mujer, señuelo del espíritu del mal! ¡Bajo esa gracia tuya late el hervor de la gusanera del sepulcro!" (p. 469). Pero luego Chulita empieza a revelar su carácter, perfectamente dibujado, el de un ser que vive en el cuerpo y en el presente, como si quemara, bajo un único mandamiento: lo primero es el amor. Y Selva pierde sus certezas: "Si puedes, no vuelvas a pecar…" dice sin énfasis despidiéndose de Chulita. "¡Reúnete conmigo en Francia! … ¡Aunque sólo sea para convertirme!" murmura ella, mirándole con ojos "que sabían volverse inocentes en su deliquio de pasión" (p. 478)[17].

El último capítulo está dedicado a Ariza, al que Selva quiere encontrar para extenderle también su inédita generosidad ("Desde que había reconocido con bochorno mi flaqueza, mi propia insania; desde que me sentía capaz de sufrir la atracción del abismo, me volví relativamente misericordioso", p. 479), pero sobre todo por el doble reto, de tonos casi maniacales, en el que se ha comprometido: con el inspector Cordelero, que de hecho ya ha humillado (al tiempo que le ha prometido toda la gloria del descubrimiento)[18], y con el mismo Ariza. Con el asesino, como buen caballero, Selva entabla, desde la escaramuza inicial en el teatro, un verdadero duelo: "la fatalidad parecía haber puesto a Ariza en mi camino, y él, temerario, había

---

[17] Clarke juzga "vacilante y aparentemente arbitrario" el comportamiento de Selva con Chulita y en general insatisfactoria la introducción del elemento amoroso: "La narración se hace innecesariamente complicada, y de ningún modo más convincente, cuando Selva cae víctima de la madura belleza corrompida de Chulita". En concreto, opina que mezclar la investigación policiaca con el corte bíblico de la despedida entre los dos "no deja a Selva en buena postura en cuanto detective y personaje creíble, neurastenia o no" (Clarke 1973: 386-388). Al crítico se le escapa la importancia de la crisis desatada por Chulita en Selva, crucial para la descripción del proceso del que este último es protagonista y en el que pone en juego los cimientos de su propia conciencia, con ondulaciones, saltos y desvíos más que legítimos (y con un lenguaje fuertemente literario y por momentos elevado). La retrata en cambio perfectamente Silvestri, contextualizándola dentro del recorrido personal de la autora a la conquista de una convivencia fructífera de impulsos contradictorios, que es una condición en la que "la literatura se convierte en el medio para comunicar su proprio sentir e inventar un mundo alternativo, capaz de mantener juntos los pedazos dispersos del yo". El encuentro entre Selva y Chulita representa pues "la reunión con la otra parte de sí" (Silvestri 2001: 79-80).

[18] A pesar de que Cordelero es el mejor policía madrileño del momento ("entre los de su profesión, pasa por ser quizás el más entendido y de más fino olfato", p. 451), Selva debe sugerirle que tome las huellas dactilares en los efectos personales de la víctima. Para el inspector, la pista de la culpabilidad de Selva es tan cómoda, que está muy contento de haber encontrado la ropa del muerto en la casa del joven que quiere robarle su trabajo. Selva debe invitarle una vez más a razonar: "Para quien tenga nariz, tal hallazgo es la prueba refulgente de mi inocencia. Recuerden ustedes que yo mismo pedí el registro, y vean si, de ser culpable, no hubiese lanzado el paquete a una alcantarilla, que es lo de rigor. Señor Cordelero, le creí a usted más largo" (p. 454). Luego asesta algún que otro golpe de lógica a expensas del "desconcertado sabueso" ("Cordelero no sabía lo que le pasaba. La evidencia de mis observaciones le confundía. Entreveía un mundo de ciencia policíaca y una escuela de arte, a la europea, que le avergonzaban por no conocerlas", *ibíd.*), el cual frente a las propuestas de Selva parece "un perro que no sabe si le ofrecen un hueso o un latigazo" (p. 455). Y en la fase final de la cacería a Ariza, Selva se siente "picado en el punto sensible del amor proprio…, en la vanidad del aficionado que quiere dar lecciones a los profesionales" (p. 480).

cruzado su destino con el mío, igual que se cruzan dos espadas de combate…" (p. 460). Para atraparlo, recurre de nuevo a esa

> extraña facultad de semi-adivinación que, sobre una base insignificante en lo real, me había guiado a través del laberinto del sombrío crimen […]. Mis inducciones de psicólogo me sirvieron para combinar un proyecto a la vez poético y sutil. Me apoyé en la idea de "la querencia". Como el toro, el criminal la siente. […] Y en Ariza, a la querencia del crimen se unía la de la mujer (pp. 480-481).

Da en el blanco y cuando finalmente se enfrenta a Ariza y él lo reconoce, se prepara para el duelo, no sin un poco de vanidad pueril:

> Selva, sí; aquel con quien has querido cruzar tu destino. ¿No sabes que ese cruce es peor que el de dos espadas? […] ¡Yo no soy hombre con quien convenga divertirse, señor asesino! Has despertado en mí la sagacidad del perseguidor y del vengador. He descubierto el crimen; y como me repugnaba enviar al patíbulo, o siquiera a presidio, a una mujer, yo he asegurado la fuga de Chulita, que está prendada de mí (pp. 481-482).

Le sugiere a Ariza que se comporte de manera digna, a la altura de su clase social, salvando el honor[19]. Le presta su pistola. Cuando Ariza lo encañona, apuntándole a la altura de la frente, toca el colmo de la arrogancia, de su fanfarronería: "Me dominé gallardamente, me crucé de brazos, y le desafié con la mirada" (p. 483). Entonces Ariza huye y se dispara en la sien. Al registrarle, hallan en un bolsillo interior el dinero robado a la víctima. A Selva no le queda sino sacar conclusiones respecto a su futuro: buscará otras ocasiones para actuar según un plan preparado *mentalmente, como el artista su creación*, tramando *un proyecto a la vez poético y sutil*. Decide pasar del amateurismo al profesionalismo, sin perder su gusto por los *elementos novelescos e intelectuales* de la investigación policiaca, y su aspiración de relatar dichas hazañas:

> Después de esta aventura, he comprendido que, desde la cuna, mi vocación es la de policía aficionado. Las sensaciones que experimenté con motivo de mi indagatoria fueron de primer orden por lo intensas. Me di cuenta de que el fastidio no volvería a mí si me dedicaba a una profesión que tan bien armoniza con mis gustos, y, me atrevo a decirlo, con mis condiciones y aptitudes, o dígase mis inspiraciones atrevidas y geniales. Resuelto a ejercerla, me voy a Inglaterra, a estudiarla bien, a tomar lecciones de los maestros. Y tendré ancho campo en este Madrid, donde reinan el misterio y la impunidad. Traeré al descubrimiento de los

[19] Joan Estruch relaciona estrechamente la actitud del protagonista con la clase social a la que pertenece y su correspondiente escala de valores que, según el crítico, influye "muy decisivamente en el desarrollo de la obra. Selva es un caballero de buena posición, imbuido de una acentuada mentalidad clasista. […] Es también su elevada posición social lo que le permite tratar con aires de superioridad, hasta con altanería, a la policía. […] se arroga funciones de juez, dando a los culpables un trato acorde con su código ético caballeresco, que establece una marcada diferencia entre hombre y mujer. Como vemos, el feminismo de Emilia Pardo Bazán, muy avanzado para su época, queda subordinado a sus ideas clasistas" (Estruch 2001: 173-174).

> crímenes elementos novelescos e intelectuales, y acaso un día podré contar al público algo digno de la letra de imprenta. (*ibíd.*)

La marcada literariedad de este relato se expresa también a través de un tejido colorista emblemático: el rojo de la sangre y el amor, el blanco de la muerte, el miedo y la mentira (la camisa de Ariza, la cama "de madera blanca" de Chulita, p. 471, el pecho de la víctima traspasado por el estoque, su cadáver "que blanqueaba, su cara cérea", p. 442) y el negro del misterio y la seducción ("negro crimen", p. 460, "en el negro abismo de sus pupilas un reflejo infernal", p. 472).

La relación sangre-pasión y herida-boca emerge desde el principio, cuando en el teatro aparece en el plastrón de la camisa del asesino la gotita que guiará a Selva "como un astro rojo" (p. 471), como la estrella de Belén guió los Reyes Magos, una "diminuta manchita roja, viva como labio encendido por el amor" (p. 441). En el retrato de Chulita, que Selva observa incluso antes de conocerla en persona, destaca la "sangrante frescura de la boca" (p. 469), que en vivo será "el rojo cáliz de su boca sangrienta" (p. 472). Es el primer detalle de la mujer que aflora en la memoria de Selva:

> Lo que tenía yo presente era la boca, cruenta en el rostro descolorido. Aquella boquirrita bermeja me había sugerido, en ocasiones, ideas no muy santas. Actualmente, la semejanza de la boca con una herida fresca me recordó las dos del cadáver (p. 464).

Y es lo que atrae su atención justo antes de que Chulita, "aumentada su palidez hasta un tono mortal", se desmaye: "Un movimiento confuso, un balbuceo cortado, salió de sus labios de grana, que amorataba en aquel momento el reflujo de sangre al corazón" (p. 470). El rojo se expande hasta denotar también la actividad del detective improvisado e ilustrado[20]: véanse el entusiasmo de Selva por el buen funcionamiento de la pesquisa, que lo pone "muy encarnado" (p. 462, es el mismo adjetivo usado para la "espuma encarnada" que sale de la boca del cadáver, p. 477), y el maquillaje que compra en una perfumería para disfrazarse: "una cajita con pasta para comunicar a la piel un ligero tinte rojizo" (p. 466). No parece por tanto fuera de lugar interpretar la frase que Ariza repite para encomendarle a su cómplice que compruebe atentamente que no queden manchas de sangre en casa, "La sangre es la que habla" (p. 478), en un sentido figurado, como el lema de *La gota de sangre*: es el cuerpo (el instinto, la intuición, la emoción), no la mente con su racionalidad,

---

[20] El rojo de la puesta del sol entre las nubes tiñe también el punto clave de "Nube de paso", un cuento policiaco escrito por la autora en el mismo período y publicado en *La Ilustración Española y Americana*, n. 22 de 1911, que contiene otra exposición de la poética aquí descrita, bajo el signo de la 'cambiante fantasía' y de la 'versátil conciencia': "El celaje de la tarde se encendía con sangrientas franjas de fuego, incesantemente contraídas, dilatadas, inflamadas o extinguidas, sin que ni un momento permaneciese fija su terrible forma. Pensé en que la sospecha, la verdad, la culpa, el Destino se disuelven e integran, como las nubes, en la cambiante fantasía y en la versátil conciencia. Pensé que si nada es inverosímil en la forma de las nubes, nada tampoco debe parecérnoslo en lo humano. Lo único increíble sería que un hombre fuese asesinado en su lecho y el crimen no tuviese ni autor ni móvil" (Pardo Bazán 2001b: 102-103).

quien "habla" (o sea resuelve el caso y escribe la historia). El hecho de que una carga simbólica tan fuerte recaiga sobre el que aparenta, a primera vista, el más trivial de los indicios concretos, es una prueba más del genio literario de Emilia Pardo Bazán.

BIBLIOGRAFÍA

Obras

Córdoba, Ernesto (1909): *El rival de Sherlock Holmes. Juguete cómico-lírico en un acto y en prosa. Arreglo de "Un crimen misterioso"*, Música del Maestro Vicente Lleó, Madrid, Sociedad de Autores Españoles - Velasco.

Montero, Joaquín (1916): *La herencia de Mister Puff. Parodia del género policial* (estrenado en el Teatro de Novedades de Barcelona, el 21 de diciembre de 1915), Barcelona, Millá y Piñol.

Pardo Bazán, Emilia (15-02-1909): "La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, Barcelona, n.1416, p. 122.

Pardo Bazán, Emilia (22-11-1909): "La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, Barcelona, n.1456, p. 762.

Pardo Bazán, Emilia (1911): "La gota de sangre", *Los Contemporáneos*, n. 128 de 1911, con ilustraciones de Pueyo [luego en *Belcebú (Novelas cortas)*, Prieto y Compañía, Madrid, 1912].

Pardo Bazán, Emilia (15-04-1912): "La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, Barcelona, n.1581, p. 254.

Pardo Bazán, Emilia (1972): *La vida contemporánea (1896-1915)*, Carmen Bravo-Villasante (ed.), Madrid, Magisterio Español.

Pardo Bazán, Emilia (1998): *La gota de sangre*, Ana Gurrea (ed.), Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias.

Pardo Bazán, Emilia (2001a): "La gota de sangre", en Francisco J. Arellano (ed.): *Cuentos detectivescos*, Madrid, Clan Editorial, pp. 173-231.

Pardo Bazán, Emilia (2001b): "La gota de sangre", en Danilo Manera (ed.): *Cuentos policiacos*, Madrid, Bercimuel, pp. 25-82.

Pardo Bazán, Emilia (2001c): "La gota de sangre", en Joan Estruch (ed.), *La gota de sangre y otros cuentos policíacos*, ilustraciones de José María Ponce, Madrid, Anaya, pp. 7-59.

Pardo Bazán, Emilia (2002): "La gota de sangre", en Darío Villanueva y José Manuel González Herrán (eds.), *Obras Completas, VI. Novelas ejemplares. Novelas cortas*, Madrid, Biblioteca Castro, Fundación José Antonio de Castro, pp. 435-483.

Pardo Bazán, Emilia (2005): *La vida contemporánea*, Carlos Dorado (ed.), Madrid, Hemeroteca Municipal (Testimonios de Prensa n. 5).

Crítica

Arellano, Francisco J. (2001): "Presentación", en *Cuentos detectivescos*, Madrid, Clan Editorial, pp. 7-12.

Clarke, Anthony H. (1973): "Doña Emilia Pardo Bazán y la novela policíaca", *Boletín Bibliográfico Menéndez Pelayo*, XLIX, pp. 375-391.

Colmeiro, José F. (1989): "Relectura de la novela policiaca: 'La gota de sangre' de E. Pardo Bazán", *Hispanic Journal*, n. 2 pp. 33-48 [luego en Colmeiro 1994: 106-125].

Colmeiro, José F. (1994): *La novela policiaca española. Teoría e historia crítica*, Barcelona, Anthropos.

Estruch, Joan (2001): "Apéndice", en Emilia Pardo Bazán, *La gota de sangre y otros cuentos policíacos*, Madrid, Anaya, pp. 157-181.

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

Fernández-Couto Tella, Mercedes (2005): *Catálogo da biblioteca de Emilia Pardo Bazán*, A Coruña, Real Academia Galega.

Gurrea, Ana (1998): "Introducción", en Emilia Pardo Bazán, *La gota de sangre*, Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, pp. 7-31.

Paredes Núñez, Juan (1979): "Doña Emilia y el cuento policíaco", *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán*, Universidad de Granada, pp. 262-274.

Silvestri, Laura (2001): *Buscando el camino. Reflexiones sobre la novela policiaca en España*, Madrid, Bercimuel [ed. orig. 1996: *Cercando la via. Riflessioni sul romanzo poliziesco in Spagna*, Roma, Bulzoni].

Vázquez de Parga, Salvador (1987): "Sherlock Holmes, a Espanya", *Cent anys amb Sherlock Holmes*, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, pp. 40-49.

Vázquez de Parga, Salvador (1993): *La novela policiaca en España*, Barcelona, Ronsel.

Waal, Ronald de (1980): *The World Bibliography of Sherlock Holmes*, Hamden, Hachon Books.

La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán
Núm. 8, pp. 187-204.
© 2010-2011. Casa-Museo Emilia Pardo Bazán

A Emilia Pardo Bazán, de Leopoldo García Ramón. Sociabilidad literaria y cooperación en *La España Moderna*[*]

Dolores Thion Soriano–Molla
(UNIVERSITÉ DE PAU ET DES PAYS DE L'ADOUR)
dolores.thionsoriano–molla@univ–pau.fr

(recibido setembro/2011, revisado outubro/2011)

RESUMEN: Las tres cartas que Leopoldo García Ramón remitió a Emilia Pardo Bazán, entre 1885 y 1889, son testimonio vivo del papel que la escritora ejerció como mediadora intercultural. Las relaciones amistosas que ella mantuvo con el escritor sevillano afincado en París propiciaron un intercambio de favores mutuos y de gestiones que redundaron en el lanzamiento de la revista *La España Moderna* (1889), propiedad de José Lázaro Galdiano. En dicha empresa, Doña Emilia fue algo más que la oculta consejera y, si las circunstancias hubiesen sido distintas, probablemente hubiese asumido públicamente el cargo de directora de tan importante revista.

PALABRAS CLAVE: Correspondencia, sociabilidad literaria, mediación cultural, Emilia Pardo Bazán, Leopoldo García Ramón, José Lázaro Galdiano, *La España Moderna*.

ABSTRACT: Three letters that Leopoldo García Ramón sent to Emilia Pardo Bazán between 1885 and 1889, clearly show the role that she played as a cultural mediator. This relationship with the Sevillian writer who lived in Paris, led to an exchange of favours and resolved business issues that led to the launching of the journal *La España Moderna *(1889), owned by José Lázaro Galdiano. In this endeavor, Doña Emilia was much more than behind the scenes counsel, and perhaps, if the circumstances had been different, she would have publicly assumed the role of director of such an important journal.

KEY WORDS: Letters, literary sociability, cultural bridging, Emilia Pardo Bazán, Leopoldo García Ramón, José Lázaro Galdiano, *La España Moderna*.

La reconstitución de las relaciones de sociabilidad profesional siempre es un campo de interés para conocer la influencia que una personalidad pública puede ejercer y, a la inversa, el reconocimiento que de los demás merece o la autoridad que los otros le atribuyen. No es que siempre ello conlleve criterios de calidad literaria o determine la entrada de un escritor en el canon literario, temas que ahora no vienen al caso, pero sí nos permite comprender el sistema de relaciones que directa o indirectamente entreteje un escritor y que influye en la vida literaria, a veces mucho más allá de lo estrictamente extratextual.

Estos aspectos adquieren particular relevancia respecto de Emilia Pardo Bazán y en el contexto decimonónico dominante en el que se tuvo que desenvolver, sobre

[*] Este estudio parcial se lleva a cabo dentro del proyecto "Ediciones y estudios sobre la obra literaria de Emilia Pardo Bazán" (Ref. FFI 2010-18773) financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (2011-2014).

todo habida cuenta de las dificultades con las que siempre tuvo que bregar para adquirir nombradía y lograr que se le atribuyeran responsabilidades públicas en tanto que mujer escritora. La curiosidad intelectual, la entrega y el activismo de la escritora gallega son rasgos que solemos citar como manidas etiquetas; éstas se dan por asumidas sin llegar a calibrar, de manera efectiva, el alcance y los límites de su quehacer o de su capacidad de decisión, de su margen de maniobra y del sesgo de sus gestiones; en suma, el modo de actuar de una mujer; voz de *per se* instalada en la diferencia individual en el seno de una comunidad cultural en mayor o menor grado uniforme. El aquilatamiento de documentación privada de Emilia Pardo Bazán, en particular de su correspondencia, está permitiendo afinar y conocer en mayor profundidad el calado de la actividad de la escritora y, en definitiva, el calibre de su personalidad.

Las cartas que en el presente trabajo editamos son tres, remitidas por Leopoldo García Ramón a Doña Emilia desde París en 1885 y en 1889. Su originalidad reside precisamente en ser autógrafos que la escritora recibió, puesto que son pocos los que en esta dirección del intercambio epistolar se han localizado hasta la fecha. Como suele ser habitual, estas tres cartas no son más que leve muestra de lo que tuvo que ser un nutrido epistolario; ya lo pudimos observar al estudiar la correspondencia que Leopoldo García Ramón envió a Edmond Goncourt, haciendo las veces de intermediario y agente de Doña Emilia en París (Thion Soriano–Mollá, en prensa). En ellas, afloraban también algunos temas que se entrecruzan con estas cartas, en particular, respecto de *La España Moderna*.

Bien se sabe que Emilia Pardo Bazán contribuyó activamente en el lanzamiento de las empresas culturales de José Lázaro Galdiano, la editorial La España Moderna y la homónima revista. Mentora, consejera, gestora, escritora y traductora, estas fueron algunas de las funciones que ejerció la escritora gallega en 1889 para ayudar a su amigo en tales innovadores y arriesgados proyectos. Bien se sabe asimismo, aunque de manera bastante imprecisa, que la escritora utilizó sus propias relaciones personales para introducir a José Lázaro en los círculos intelectuales y aristocráticos madrileños, si bien los límites de su actuación son más anotados que fehacientemente delimitados. Tal vez si se lograse documentar las numerosas gestiones que ella realizó en aras de aquellos ambiciosos proyectos, o si al menos se pudiese hacer acopio del importante número de cartas que Emilia Pardo Bazán escribió en nombre de o para Lázaro Galdiano –sobre todo porque no hablaba idiomas– se podría evaluar mejor su contribución en el feliz alumbramiento de aquellas empresas. En las cartas que reproducimos y a través de la voz de Leopoldo García Ramón se puede documentar el peso que tuvo la escritora en el lanzamiento de *La España Moderna* y la autonomía de la que gozó en la elaboración de los primeros números de la revista de Lázaro.

¿Quién era Leopoldo García Ramón? ¿Por qué formaba parte del círculo de relaciones profesionales de Emilia Pardo Bazán? Se dispone de poca información sobre este escritor sevillano, homónimo del pintor valenciano también residente algunos años en París con quien a veces se le confunde. Leopoldo García Ramón (1845–¿?) destacó desde joven por su dedicada entrega al estudio de la literatura. Era

autodidacta. Se jactaba con ironía de no ser "siquiera bachiller, no he frecuentado las aulas, no puedo decir: estudié con Periquito o con Manolito, y esto viene a significar que no he estudiado con nadie. Yo no sé nada, no tengo erudición" (García Ramón, "Cartas de París", *Revista contemporánea*, 30 de agosto de 1886: 387) y hacía asimismo burla de su anonimato o de la vulgaridad de su nombre:

> No tengo tampoco la autoridad de un nombre presentable; usted ya ve: llamarse *García* es lo mismo que llamarse *D. Nadie*, es de lo más vulgar, y en Madrid sólo, pasan de quinientos los Garcías; *Ramón*, ya es algo más original, como nombre convertido en apellido; pero es también muy plebeyo; los franceses llaman así á las escobas de ramiza, y en España es un apellido que se come el ganado (García Ramón, "Cartas de París", *Revista contemporánea*, 30 de agosto de 1886: 387).

Había empezado a escribir temprano. "A los doce años", declaraba él recurriendo a los estereotipos regionales, "¡los andaluces somos tan precoces! y he seguido escribiendo sin poderme contener". Pero, como precisaba, escribir no quiere decir publicar. Su primer libro, *El arte de fumar*, salió a la luz tardíamente, en 1881, en la parisina editorial Garnier. Hacía cinco años que Leopoldo García Ramón había fijado su residencia en París. Su fuente principal de ingresos procedía de su cargo de negociante en la empresa farmacéutica Maison Crimault, a la que alude en la primera carta, por lo que las Letras ocuparon posición secundaria.

Si por algo se le ha ido recordando a Leopoldo García en los últimos años es por el tratado *El arte de fumar: Tabacología universal* (1881), el cual ha sido reeditado en sucesivas ocasiones (Valencia, s f, San Sebastián, 2000 y Valladolid, 2008). No sólo este tema aunó los intereses del librepensador con Doña Emilia, también lo hicieron otros asuntos entonces de moda, tales como *El magnetismo, sonambulismo y espiritismo: estudios curiosos y filosóficos* (*circa* 1880), o los campos ya específicamente literarios como la traducción, la crítica y la estética literarias.

En el ámbito del periodismo, Leopoldo García Ramón hizo sus primeras armas en revistas de primera plana: *Revista Contemporánea, La España Moderna, Revista de España* y *El Globo*; entre 1886 y 1890 aproximadamente. En la última década del siglo toda su actividad decayó prácticamente de manera súbita. Tal vez la accidental muerte de su único hijo –en el torpedero 110– en 1889 (Pardo Bazán, "Entre paréntesis. A una cara memoria", *El Liberal,* 25 de abril de 1889: 1) influyese en ese distanciamiento, ya que a principios de siglo toda su producción se limita a la traducción de las *Obras Completas* de Maupassant. Cabe pensar, por otra parte, que las bajas retribuciones que la prensa proporcionaba le indujeron a dejar de contribuir en las cabeceras españolas. Desde París, colaboró de manera asidua en *El Correo de Ultramar* durante muchos años y en *La Revista Puertorriqueña* de Manuel Fernández Juncos (cartas segunda y tercera).

Frente a sus ensayos y obras de creación literaria *Seres humanos* (1884), *Dos amores* (1886), *Los extranjeros en París*. *La Nena* (1891), y *Filosofía de bolsillo, el arte de vivir* (1893), destaca su intensa labor como traductor y editor de obras importantes, tales como las de Calderón, las de Ruiz de Alarcón y las de Quintana

para las editoriales francesas Hachette, Garnier y Charpentier, las cuales editaban obras en castellano para poder implantarse en los mercados hispanoamericanos. Asimismo, dio a conocer en España las obras de Buffon, Andersen, La Fontaine, Maupassant, Belot, Bocaccio y Radau, con traducciones de propia mano.

Los primeros contactos entre Leopoldo García Ramón y Emilia Pardo Bazán datan de 1884, cuando él le pidió a la escritora que avalase con un prólogo su primera novela, *Seres humanos*. Aun cuando ella no "tuviese el gusto de conocer á usted, usted tuvo la cortesía de pedirme unos cuantos renglones, narrándome su irresistible vocación de novelador y sus preferencias hacia la escuela de la verdad en el arte, cuyos principios tanto se discuten en la actualidad" (García Ramón, 1884: 5). Pese las imperfecciones que Doña Emilia desveló en lo que fue una carta a modo de exordio, el interés mayor de la escritora por *Seres humanos* residía esencialmente en factores extraliterarios; a saber, el reconocimiento de su autoridad por parte del neófito novelista y el hecho de que aquel texto procediese del dorado París. Por ello, sabiendo que las peticiones denegadas eran numerosas, la escritora justificó sus atenciones porque le parecía "justo informar al público de como esta escritora residente en el *fin del mundo* (FINISTERRAE) encabeza con su prosa la primer obra de un novelista que se estrena en el centro del orbe civilizado, en París. Nosotros lo sabemos, pero el lector lo ignora" (García Ramón, 1884: 5)[1]. Merced al prólogo de *Seres humanos. Estudios de mujer* y al prurito de europeísmo de Doña Emilia, se inició el itinerario de lo que sería una larga amistad. Desde entonces, García Ramón le remitió sus obras para contar con su juicio esclarecido y sus doctos consejos porque ella era "su conductora en este viaje" (Carta de Leopoldo García Ramón a Narcís Oller del 9 de octubre de 1886) en la composición literaria.

Cuando Pardo Bazán realizó su primer viaje a París, en 1885, conoció personalmente a su prologado. Sus relaciones se consolidaron y el intercambio de noticias, libros o servicios mutuos, como los que esta correspondencia trasluce, fue continuo. Entre Leopoldo García y Emilia Pardo Bazán se fueron estableciendo lazos de estrecha amistad, a tenor de las declaraciones cariñosas que están desperdigadas por sus respectivos artículos. De hecho, en estos términos se dirigía Leopoldo García a José Lázaro Galdiano unos años después:

> le agradezco las frases amables que V. me dedica, pero no se fíe de Doña Emilia que ve en mí muchos méritos... por venir. En una sola cosa tiene tal vez razón y es que soy servicial para quién lo merece; por lo tanto disponga V. a su antojo de mí, que sus deseos quedarán cumplidos, si está en mi poder realizarlos (Carta de Leopoldo García Ramón a José Lázaro Galdiano, 1 de febrero de 1889).

Leopoldo García ayudó a Doña Emilia a introducirse en los círculos literarios parisinos que él mismo frecuentaba, le dedicó su novela *Dos amores* (1886) y tradujo *Bucólica* al francés (1887). Una vez consolidada la amistad, se encargó además

[1] Las opiniones favorables de Emilia Pardo Bazán fueron recabadas en "Seres humanos", *El Día*, 14 de febrero de 1884.

de otros asuntos crematísticos, como era la compra de té para la escritora (carta tercera).

Ella utilizó su *Nuevo Teatro Crítico* para dar a conocer las obras del escritor expatriado en España. Tras aquel primer prólogo de *Seres humanos. Estudios de mujer*, Pardo Bazán fue reseñando en su revista las obras de su amigo. En mayo de 1891 le dedicó una reseña a su novela *Los extranjeros en París*. *La Nena*. Escudándose tras la imparcialidad crítica, la consideró como una obra naturalista algo trasnochada, a pesar de la seriedad, esmero y honradez del novelista. Justificaba con argucia la escritora:

> Para hablar de este libro me cohíbe la antigua amistad que profeso a su autor. Cualquier elogio, en mi pluma, puede interpretarse como tributo pagado a un sentimiento noble, pero que no tiene nada que ver con la crítica, aunque no suele descarriarnos tanto como el odio. Los que lean *La Nena* se convencerán de que voy a pasarme de severa, por temor de caer en interesada benignidad ("Juicios cortos" [mayo de 1891]: *Nuevo Teatro Crítico,* : 86).

Más benevolente se mostró Doña Emilia respecto de *Filosofía de bolsillo. El arte de vivir*, también reseñada en su revista. Ella compartía la actitud crítica del escritor sevillano en dicha obra, por ser "protesta repleta de buen sentido contra el pesimismo al uso" ("Letras y libros" (30 de diciembre de 1893): *Nuevo Teatro Crítico*, 286). Según García Ramón, el pesimismo se estaba generalizando en tanto que pose burguesa, sin tener nada que ver con los caracteres sensibles, dominados por "la melancolía y el dolor moral, el descontento profundo, la renuncia *schopenhaueriana* y la persuasión de la infinita *vanità del tutto*", propio de las "almas selectas", según suscribía la escritora en el artículo citado de revista ("Letras y libros" [30 de diciembre de 1893]: *Nuevo Teatro Crítico*, 286)[2].

En última instancia, como documenta la primera de las cartas, correspondiente al 6 de abril de 1885, Leopoldo García Ramón esperaba que Emilia Pardo Bazán intercediese en su favor en asuntos editoriales en Madrid, ya que sus trabajos de crítica y creación siempre los realizó en la lengua materna. Las dos cartas siguientes se centran en el proyecto de *La España Moderna*, donde Doña Emilia le invita a colaborar. La primera de ellas data del 15 de diciembre de 1988, poco antes de que saliese a la luz la revista. Las opiniones que Leopoldo García transmite en ella a Doña Emilia son entusiastas y detalladas. Además, se pueden columbrar en ellas las numerosas confidencias que la escritora le había hecho respecto del perfil de *La España Moderna* y su futura difusión, pero también sus sondeos e inquietudes en torno a su relación con Galdós ante el consumido *affaire* con Lázaro. "No sé nada de lo de Galdós. No salgo de mi Revista y mi novela. Dígame V. lo ocurrido" (Carta segunda), le contestaba al respecto su amigo, quien a todas luces estaba al corriente de la vida amorosa de la escritora (Thion Soriano, 2003). La tercera carta, escrita dos meses después, prosigue en la misma línea con el tema de la revista.

---

[2] Véase asimismo: Zaravel (15 de mayo de 1891): "Notas sueltas", *Revista Contemporánea*, 243-245; quien reproduce la reseña de Emilia Pardo Bazán.

En invierno de 1885, era la primera vez que Emilia Pardo Bazán pasaba unos meses de estudio en la capital francesa. La amistad entablada con el compatriota español y su esposa Constante debieron amenizar alguna velada de la escritora y favorecer algunos de sus objetivos de índole literaria, en especial su introducción en el granero de los Goncourt. Los asuntos que Leopoldo García planteaba en esta carta de despedida –la víspera del regreso de Doña Emilia a Madrid– hacen las veces de recordatorio. Las consignas del escritor son precisas. Su deseo de estar presente en las Letras españolas y de dar a conocer su producción creativa en tierra patria le hacía confiar en la habilidad gestora de la escritora. Esperaba que ella le ayudase a publicar en la prensa un artículo mensual, "sobre letras y artes, gratis" (Carta primera). Seguramente Doña Emilia le había convencido de la necesidad de dar a conocer en España la literatura francesa, puesto que lo único que solicitaba Leopoldo era "el derecho de poder anunciar a los editores franceses que escribo esos estudios, por si me envían los tomos, lo que me parece justo" (Carta primera). La propuesta iba dirigida a un periódico de amplio alcance, *El Imparcial*, en el que Doña Emilia colaboraba desde 1883, pero el proyecto no cuajó. La firma de Leopoldo García Ramón no aparece ni en *El Imparcial* ni en *Los Lunes de El Imparcial*; tampoco corresponden sus iniciales a las del supuesto corresponsal en París "M.", e incluso si barajamos la posibilidad del seudónimo, sabemos que el carácter político de la sección "Alrededor del mundo" firmada por el corresponsal en París no era de su interés. Cuando doña Emilia le propuso dicho tema para *La España Moderna*, su respuesta fue contundente: "Abomino el género, soy bastante acerbo en él y tengo ideas que no cabrían en revista dirigida por V" (Carta segunda).

Las lagunas en este intercambio epistolar nos impiden comprobar si fue Doña Emilia quién introdujo a Leopoldo García en la *Revista Contemporánea*, tribuna en la que él empezó a publicar en agosto de 1886. Con sus artículos esperaba contribuir –a imagen de la escritora, según declaraba abiertamente– a la difusión en España de las novedades artísticas, literarias y científicas extranjeras en las secciones "Revista crítica" y "Cartas de París" para dar "mayor variedad posible a nuestra revista", anunciaba su director, Rafael Álvarez Sereix, el 10 de agosto de 1886.

Puesto que la amenidad y la variedad fueron objetivos que tanto Pardo Bazán como Lázaro persiguieron para *La España Moderna*, tres años después, ella le propuso la composición de ese mismo tipo de crónica (Carta segunda). El librepensador cambió entonces de prioridades y de exigencias; prefirió el pago a la nombradía cuando Doña Emilia le presentó epistolarmente a José Lázaro, haciendo alarde de su seriedad y su solvencia financiera (Carta segunda). A pesar de que Leopoldo García Ramón disentía con la escritora respecto de la anonimia en la prensa –incluso para una crónica parisiense–, acabó claudicando:

> Por lo demás, no tuerzo el gesto ni poco ni mucho; en esto no me ha calado V. Creo empero haberle dicho que la opinión del público me importa tres pitos y sólo estimo la de las personas que saben leer y apreciar. Tanto es así que, si no fuera por la especie de coquetería que entraña, ni las novelas firmaría. Como V. comprende,

> si mis artículos salen bien y gustan, el gremio literario sabrá perfectamente quién los escribe y eso me basta. Estoy pues dispuesto á escribir sin firmar (Carta segunda).

Gratis y en el anonimato. Pocos escritores se hubiesen prestado al juego por tratarse de Doña Emilia, aquel "prodigioso cerebro" de quien "puede esperarse todo" (Carta segunda). El incondicional admirador insistía, cuando todavía *La España Moderna* estaba en ciernes, ante su propuesta de colaboración: "En cuestión metálica, precio, pago, etc. **como V. quiera**[3]; lo que yo deseo es estar con V. contribuir á una obra interesante y nada más" (Carta segunda). Sin embargo, ese no era su criterio habitual. Leopoldo García no aceptó las treinta pesetas que Josep Yxart le proponía en *La Publicidad* y en *La Ilustración*; como tampoco las de José Lázaro cuando éste, en febrero de 1899, tomó las riendas en estos asuntos; sobre todo porque había cobrado –como todos los amigos de Doña Emilia– 50 francos[4] (Carta tercera) por su primera colaboración, "Notas bibliográfícas. La novela española en Francia", en febrero de 1889 (Asún, 1981–82; Villapadierna, 1983).

A ese respecto, son de singular curiosidad las anotaciones que Doña Emilia incluyó en los márgenes y a pie de páginas de la segunda carta. Dichas notas hacen alusión a algunos aspectos internos fundamentales, tales como la dirección de la revista, las retribuciones de los artículos, la sección parisina y sus características, o aspectos estructurales, como eran los "abonos y venta", que ella valora por su utilidad.

De ser sinceros, esos breves comentarios que ella fue dando a Lázaro, antes de transferirle la carta de Leopoldo García Ramón, dan cuenta de ciertos desajustes entre la escritura y la interpretación de los intercambios, entre la mirada que cada corresponsal vierte del otro y su verdadera opinión; en particular, las de Don Leopoldo como incondicional admirador y autor de estos autógrafos; las de Doña Emilia como correctora de las declaraciones de Don Leopoldo, con supuesta complicidad con Lázaro. De todos estos asuntos, llama en particular la atención el referido a la elección del nombre que debía aparecer a la cabeza de la revista.

Si es cierto, como siempre se ha afirmado tomando como testimonio las cartas de Doña Emilia a Benito Pérez Galdós, que la escritora se presentaba como "auxiliar" en la dirección de la revista (nota primera) a mediados de diciembre de 1988, es curioso que necesitase unas semanas antes pedirle al amigo de confianza "su opinión" respecto de dicho cargo. La respuesta de Leopoldo García Ramón es lúcida y pragmática. Frente a un nombre desconocido como era el de Lázaro, más acertado parecía el estratégico consejo de don Leopoldo, quien abiertamente le contestaba:

---

[3] Doble subrayado original del autor.

[4] José Lázaro le proponía, por ejemplo: "Si V. se decide a escribirla yo le ofrezco el maximum que puedo dar, treinta pesetas y los números que V. necesite para los editores, etc.
Comprendo lo justo de las razones que me da en su carta del 17 de Diciembre; V. hará en vista de mi nueva proposición lo que más le convenga", Carta de Leopoldo García a José Lázaro Galdiano, París, 1 de febrero de 1889. El mismo tipo de comentario aparece en la correspondencia inédita dirigida a José Yxart, a quién solicitó para que le introdujese en *La Publicidad* y en *La Ilustración*.

> Creo que debería V. poner su nombre al frente, pues tiene suma importancia para el éxito y la venta. Claro que le cae a V. encima una responsabilidad que no tiene contentándose con ser oculta inspiradora, pero un nombre desconocido al frente de una publicación nueva no da ninguna garantía al lector (Carta segunda).

¿Realmente había deseado Doña Emilia no asumir esa responsabilidad cuando tanto estaba trabajando en la confección de la misma? ¿Quería José Lázaro acaparar la dirección de la revista, por ser el propietario, sabiendo cuáles eran sus aportaciones y su nombradía? La información que proporcionan las cartas conservadas no nos permiten dar respuesta a estos interrogantes. Ahora bien, si buscaron escritores de primera fila para atraer potenciales lectores, lo lógico, como sostenía Don Leopoldo, es que el director avalase la revista merced al reconocimiento público. El voluntario ocultamiento de Doña Emilia ¿fue decisión tardía? Tal vez el desarrollo del célebre *affaire* amoroso (Thion: 2003) y la necesidad de guardar públicamente las apariencias les condujera a tomar dicha decisión.

Recordemos que *La España Moderna* nació, según declaraba la misma escritora a Don Benito, del empeño de José Lázaro en "marcharse de Barcelona y vivir donde pudiera verme" (Pardo Bazán, 1978: 96). Ella aseguraba a Galdós, intentando ganarse su perdón, que Lázaro con la revista "acercaba las órbitas y creaba una comunidad de trabajos y pensamientos" (Pardo Bazán, 1978: 96), para la que ella realmente había ofrecido su "cooperación decidida y completa, que no he escatimado" (Pardo Bazán, 1978: 97), sobre todo porque "respecto a intereses, ¡ni una palabra se habló!" (Pardo Bazán, 1978: 97) y porque el joven Lázaro, enamorado de ella, hubiese querido:

> mucho de ganar mucho también, para poner a mi disposición lo que ganase. Pero como yo no había de admitir sin el precio de mi trabajo, en concepto de colaboradora, y en otro concepto las delicadezas y obsequios que prescribe la galantería tratándose de una mujer, y nada más, de ahí que toda esta cuestión de Revista sea aparte de la de mi emancipación y no tenga nada que ver con ella (Pardo Bazán, 1978: 97)

Si a tenor de estas declaraciones, la colaboración había sido definida en términos tan claros, ¿por qué pedirle consejo a García Ramón al respecto? Aun cuando hubiese deseado, con toda legitimidad, que se reconociese su trabajo públicamente ya fuese de directora o de consejera, no hay que olvidar que Galdós le reprochaba a doña Emilia que *La España Moderna* le estaba generando ataduras y compromisos que no eran de su agrado. Aun así, ella antepuso el respeto de los compromisos profesionales para que "nadie resultase arruinado por una empresa acometida por acercarse a mí, y sobre que a los ojos del público, que no está en interioridades, esto me dejaría en mal lugar" (Pardo Bazán, 1978: 97).

Por otra parte, como precisa la cita más extensa antes reproducida, en este periodo Emilia Pardo Bazán deseaba independizarse económicamente de sus padres y vivir de su propio quehacer mercantilizando sus actividades. De ello también había hablado a Narcís Oller, a quién informó en carta privada a que iba a "trabajar algo –no sé qué– para la gran revista que funda nuestro amigo Lázaro. Por la señas va a ser una publicación notabilísima y única en su género en España" (Carta de Emilia Pardo

Bazán a Narcís Oller del 24 de diciembre de 1888). En última instancia, el hecho de que poco tiempo después, en enero de 1891, bajo pretexto de seguir el modelo de Feijoo, Doña Emilia se decidiese a lanzar una revista cultural también abierta a Europa, pero unipersonal, redunda en su interés en definir el alma de una tribuna y dirigirla con total libertad.

Respeto de los otros asuntos que estas cartas presentan, destaquemos la organización de las redes de difusión de la revista en París, para lo cual, ejerció un generoso papel Leopoldo García, tanto en las reseñas de otras revistas, como en la librería de Albert Savine (carta segunda).

El escritor sevillano siguió colaborando con *La España Moderna* en la búsqueda de un agente comercial que se encargase de recabar anunciantes para la revista. En estas cuestiones, pronto cedió la palabra Doña Emilia a José Lázaro, quién trató todos estos asuntos mercantiles directamente, desde finales de febrero de 1889. Ahora bien, como se puede observar en estas cartas, durante el lanzamiento de la revista fue ella quien fijó las directrices del contenido y de las colaboraciones, consciente de la calidad del trabajo de las firmas solicitadas y su notoriedad pública. No obstante, también se comportó como fiel amiga y supo corresponder a Leopoldo García con responsabilidad. Con él se mostró directiva y le propuso una colaboración mucho más modesta de lo que él sobrentendió, la de una crónica parisina y no la de artículos de mayor calado en el cuerpo de la revista, como fueron los relacionados con la crítica literaria. Pese a rendir cuentas a José Lázaro como bien demuestran las notas de las cartas, Emilia Pardo Bazán gozó de un amplio margen de libertad en estos momentos claves, por ser los fundacionales, de *La España Moderna*.

A través de la generosa colaboración de Leopoldo, Lázaro intentó conferir a la revista una mayor proyección en Francia. Una década después, el escritor afincado en París seguía haciendo las veces de agente literario del editor, e incluso, en 1891, asistía al editor en la búsqueda de obras amenas y exentas de derechos de autor para traducirlas y publicarlas. En 1900, Lázaro volvió a proponerle aquella vieja "Crónica parisiense"[5] que antes del parto de la revista, había ideado Doña Emilia (carta segunda). Pero, todo ello, es otra historia y son también otras cartas.

Las relaciones de sociabilidad de Emilia Pardo Bazán fueron más variadas e intensas de lo que hasta ahora se ha podido documentar. A través de un juego de imágenes en espejos, se perfila la fuerte personalidad de Doña Emilia, quien suscitó no sólo animadversión, sino también fieles e incondicionales amistades, como fueron la de Leopoldo García o la del mismo José Lázaro. Por su capacidad de trabajo y su tesón logró impulsar, tal vez en mayor medida de lo que se suele reconocer al atribuirle el cargo de mera consejera, las empresas culturales de La España Moderna. La cooperación de las personas que por estas tres cartas desfilan ponderan el papel de nuestros protagonistas en tanto que promotores del conocimiento de la literatura española en Francia y de la francesa en nuestro país.

---

[5] Unos meses antes le publicó Lázaro un artículo sobre uno de los íntimos amigos del escritor sevillano como homenaje póstumo: "Escritores americanos. Don Juan de Montalvo" (abril de 1899): *La España Moderna*, 99-121.

Carta 1

Membrete[6].

París, à 6 de Abril –85.

Mi querida amiga: en este mismo instante, son las doce, recibo una carta de mi principal que me ordena ir al Havre para el arreglo de un asunto. Pienso estar de vuelta mañana mismo, pero no sé si à tiempo de ir a despedirla a la estación. Caso de no, hasta el próximo invierno.

Adjunto le remito à V. el artículo que afortunadamente pude hacer ayer; como está hecho con alguna precipitación, si encuentra V. algún gazapo, de le V. un linternazo. He aquí lo que desearía. Respecto del artículo uno al mes, sobre letras y artes, gratis, pero con el derecho de poder anunciar à los editores franceses que escribo esos estudios, por si me envían los tomos, lo que me parece justo. Dos ejemplares de cada número que contenga un artículo mío, uno para mí, otro para el editor.

Respecto de la novela[7], 30 ejemplares si he de dar yo de ellos à los críticos madrileños; sino, 10 ejemplares. Si no puede un tanto por tomo vendido, sea lo que fuere, por salvar al principio; si es imposible como V. lo arregle. Ya me lo dirá V. con todos los detalles necesarios y así mismo a quién debo enviar el manuscrito. Se lo di à un impresor amigo, en Corbeil, y aún no me lo ha devuelto: aunque solo quería yo saber si llegaría a formar 300 páginas caso de que lo envíe hoy ó mañana antes de las 3, ¿quiere V. llevárselo? Si acepta, lo que me tranquilizaría, pues confiarlo al correo, aunque vaya certificado me asusta, respóndame V. una palabra, que mi tía leerá la carta y lo mandará si lo ha recibido.

Es todo lo que por ahora se me ocurre.

Aunque no, me falta suplicarle à V. que à lo menos una vez al mes tenga V. la condescendencia de decirme como sigue de salud y de trabajo.

Mis recuerdos amistosos a su señora madre, un beso a la finísima piel del hermoso Jaime (sic), y un buen apretón de manos de su sincero

García Ramón

Otro apretón a Daniel López[8] si lo ve V. por Madrid.

Si acepta el *Imparcial*, mi próximo artículo será *Germinal*.

---

[6] Membrete: Siempre, cráneo, pluma ave, pluma estilográfica y dos golondrinas en el margen superior izquierdo.

[7] Se estaba refiriendo a su novela *Dos amores* (1886): París, Imp. A. Lanier.

[8] Daniel López fue compañero de Doña Emilia en sus clases de alemán y griego. Era de origen humilde, por lo que trabajó de maestro en la Institución Libre de Enseñanza gracias al apoyo de la escritora y de Francisco Giner de los Ríos (Faus, 2003, I: 241-245). Daniel López realizó traducciones del inglés, en particular de libros científicos e históricos. Doña Emilia le dedicó el artículo "Un traductor más" en *El Imparcial* del 2 de julio de 1883. Fue amigo tan allegado de la familia que Benito Pérez Galdós le usurpaba su identidad para hacer llegar sus propias cartas a la escritora (Pardo Bazán 1978).

Carta 2

Maison Crimault & Cíe, Produits Chimiques et Pharmaceutique
Bureaux, 8, rue Vivienne, Paris 8
Rigaud & Chapoteaut
Successeurs de Rigaud & Dusart
Usine, 14, Rue des Huissiers, 14, Neuilly Sr Seine

Paris, 15 de diciembre de 1888.

Mi querida Emilia : hoy tenía intención de escribirle a V. con el fin de felicitarles a todos V^S^. con motivo de la próxima Pascua, calculando que más tarde no tendría tiempo, y al ir a almorzar recibo su carta, que me explica su silencio prolongado. Siento mucho la causa y me alegro que el primogénito esté ya curado y tranquilizados todos V^S^. No suponía yo enfermedad por el calderón que observaba su correspondencia de V., y sí que estaba V. en Madrid y ocupada en instalar su *pied–à–terre*[9].

Al corriente de las impresiones de sus libros y deseando que vean la luz y lleguen a esta su casa para devorarlos. Mucho me satisface que haya enmienda en mi prosa, y que lea V. mis artículos. Juncos[10], que los paga, me los alaba mucho y me dice que en su tierra puertorriqueña producen muy buen efecto desarrollando la afición a los buenos libros franceses, lo que prueba que el lector me escucha, lo que ya es algo.

Acepto la presentación de Don José Lázaro Galdiano, a quien estimo y considero como amigo de veras, ya que lo es de V. Y vamos ahora con todo lo relativo a la Revista: *La España Moderna*. El título me gusta, sin restricción. Como de todo lo demás no sé nada, ni de forma ni de fondo, no puedo dar mi parecer. Lo que sí le diré a V. es que la revista modelo para mí es la inglesa y no la francesa[11]; que tengo la preocupación de que no servimos para hacer revistas los que somos de raza latina; pero como V. estará al frente[12] y del prodigioso cerebro de V. puede esperarse todo, yo no dudo que salga la hoja tal como sería apetecible, con trabajos amenos, notables e interesantes en filosofía, ciencias, artes, historia, etc.

Creo que debería V. poner su nombre al frente, pues tiene suma importancia para el éxito y la venta. Claro que le cae a V. encima una responsabilidad que no tiene

---

[9] En estas fechas Emilia Pardo Bazán pasaba cada vez temporadas más largas en Madrid, por lo que residió temporalmente en la calle Serrano, 68, 3° izquierda. En 1890, su madre adquirió un piso en la calle de San Bernardo, 37, pral, donde fijó su residencia de invierno en la capital.

[10] Manuel Fernández Juncos (Tresmonte-Ribadesella, 1846 - San Juan, Puerto Rico, 1928). Periodista, poeta y pedagogo español que vivió en Cuba y en Puerto Rico, donde contribuyó a la fundación de instituciones diversas en favor de la educación del pueblo. Fundó varios periódicos, entre ellos *El Buscapiés* y *La Revista Puertorriqueña*, en la que escribía asiduamente Leopoldo García Ramón. Presidió el Partido Autonomista Histórico y la Liga de Republicanos Españoles en Puerto Rico y llegó a ser el Primer secretario electo de aquella nación, en 1897.

[11] Se refería a las prestigiosas revistas: *La Revue de Deux Mondes*, frente a *The Edinburgh*, *The Quarterly*, *Blackwood's* o *The London*.

[12] **Nota añadida al margen por Doña Emilia**: No le decía nada de estar al frente sinó de auxiliar y le preguntaba su opinión.

contentándose con ser oculta inspiradora, pero un nombre desconocido al frente de una publicación nueva no da ninguna garantía al lector.

Si es serio, si hay dinero, si la Revista tiene fondos para luchar y sostenerse contra viento y marea, suceda lo que quiera, ponga V. su nombre en la cubierta (el color de ésta también muy importante), pues lo desastroso sería que una Revista dirigida por V.; feneciese a los 6 meses de nacida. 7 a 10 trabajos de plumas de primera; bueno, y mejor pagándolos, lo que es digno; pero, ¿qué trabajos? Ahí está la cuestión. Hay tan pocos que sepan lo que ha de ser un trabajo de revista. En fin, lo repito, V. está con la sartén en la mano, y es mi única esperanza.

Mi colaboración. Si V. la quiere, naturalmente está a su disposición. Pero vamos por partes.

Anonimia[13]. No estoy de acuerdo con V. si se trata de crítica literaria. O el crítico gusta o no (sic). Si no gusta, el único recurso es cambiarlo. Si gusta, el lector no se cansa de ver el mismo nombre, al contrario, lo busca, y aun en la prensa política, lo que no se firma aquí es lo político, pero lo artístico sí, y el *Temps* se vende muchísimo más el lunes sólo porque Sarcey firma la crítica teatral[14]. Por lo demás, no tuerzo el gesto ni poco ni mucho; en esto no me ha calado V. Creo empero haberle dicho que la opinión del público me importa tres pitos y sólo estimo la de las personas que saben leer y apreciar. Tanto es así que, si no fuera por la especie de coquetería que entraña, ni las novelas firmaría. Como V. comprende, si mis artículos salen bien y gustan, el gremio literario sabrá perfectamente quién los escribe y eso me basta. Estoy pues dispuesto á escribir sin firmar.

Precio[15]. El más módico, son 50 francos. Pero vaya por 30, pues lo capital no es el importe sino que no sea gratis. En lo que no estoy conforme es en que varíe y sea hoy uno y otro mañana, y no por el interés. Voy á explicarme. Dice V. «Figúrese V. que le convengan una croniquitas muy cortas»[16]. Yo soy lo más servicial del mundo, pero en letras más independientes que el aire. No acepto pues, orden alguna, y quedo árbitro de escribir cuanto sea necesario. Como tengo conciencia literaria, y por las Revistas de la Puertorriqueña puede V. saberlo, siempre daré más que lo pagado. Por añadidura, tampoco sé escribir sobre lo que quieren sino sobre lo que se me ocurre, – y esto reza también con los artículos sueltos, de fondo, – y en fin no puede tampoco decirme, ni es necesario, de esto diez líneas, de aquello, cuarenta. Por esto creo que V. debe fijar:

1° La dimensión ordinaria de las crónicas, –tantas cuartillas– y en libro de 200 páginas, de 10 a 12 me parece lo menos. En este cuadro, si he de ver diez asuntos, doy

---

[13] **Nota al margen de Doña Emilia:** "Le hablaba yo de una sección parisiense anónima".

[14] El crítico literario Francis Sarcey (Dourdan, 1825-París, 1899) fue responsable de la crítica teatral en el periódico *Le Temps*. Cada lunes, desde 1867 hasta 1899, ofrecía a sus lectores sus juicios y valoraciones de las obras que se representaban durante la semana en los teatros parisinos. Por ello fue una autoridad en la materia bastante temida por dramaturgos, compañías y empresarios.

[15] **Nota al margen de Doña Emilia:** "Para estas crónicas anónimas le ofrecía 30 fr".

[16] **Nota al margen de Doña Emilia:** "Esto se lo decía porque propende a escribir larguísimo".

la plaza preferente al que lo merezca, y siguen los otros por orden de importancia.

2° Los puntos que ha de tratar esa crónica ó sección. Los enumera V. uno a uno; todos los acepto de antemano, por especiales que sean, sin miedo a decir un disparate, salvo la política. Abomino el género, soy bastante acerbo en él y tengo ideas que no cabrían en revista dirigida por V.

3° Lo que debo evitar[17] ; no sé contar sin apreciar, (a menos de novelar) y como soy la sinceridad en persona, no digo lo que no pienso. Ungüento,...para los granos. Consiento en callarme, en resbalar, no en decir lo que no sienta, ni no firmando, pues es ¡qué no puedo![18] Una vez sabido lo que sea, escrupulosamente me atendré a ello. Si hay crítica literaria, engorro será hablar dos veces de Zola, por ejemplo, una en la Puertorriqueña y otra en *La España Moderna.* Por esto quisiera que los artículos que me reservase V. para el cuerpo de la Revista, con firma o sin ella, fuesen para los libros de los escritores de primera, Zola, Goncourt, Daudet, Maupassant[19], etc.

Respecto de libros, no puedo hablar sino de los que me dan los editores, porque hay tomos como los *Cuentos judíos* de Sacher–Masoch[20] que valen 30 francos y no puedo comprarlos. No firmando, tampoco puedo perdirlos para *La España Moderna*; tendrán pues que pasar algunos libros, dignos de ser descritos, sin que los mencione ó me concrete á indicar su aparición, sin juicio crítico. Especifíquelo V. todo, para estar de acuerdo, y fije V. cuando hay que comenzar; el día en que mis trabajos deben llegar a Madrid, y dirigidos á quien y á que señas y todo irá bien. En cuestión metálica, precio, pago, etc. como V. quiera ; lo que yo deseo es estar con V. contribuir á una obra interesante y nada más.

Abonos y Venta[21]. Lo mejor es que escriba V. a Savine que la venderá en su librería[22], y en los kioskos él también se puede entender. Yo no tengo tiempo para ello, ni vocación. El negocio me apesta. Ya mandaré a Antonio a preguntar el cómo se arregla esto. Enviará V. un número a Labadie Lagrave[23], del *Figaro*, que se ocupa a menudo de las "Revistas extranjeras" y bueno será que hable de ésa.

---

[17] **Comentario al margen de D. Emilia:** "Porque es muy libre pensador y yo quería evitar sus crudezas".

[18] Precisamente Emilia Pardo Bazán temía la excesiva sinceridad de Leopoldo García y quiso encauzar y reducir sus colaboraciones a las rúbricas sobre crónicas diversas de la vida en París.

[19] Doña Emilia, pese a su amistad, no satisfizo la demanda de su amigo. Su artículo se centró, como ya se ha dicho, en la presencia de la literatura francesa en España, en la sección bibliográfica.

[20] Sacher-Masoch, Leopoldo, *Contes juifs, récits de famille*, París, Quantin, 1888.

[21] **Comentario al margen de D. Emilia:** "Esta indicación puede ser útil".

[22] En 1882, Albert Savine trabajó de lector para la parisina libreria de E. Giraud, "La Nouvelle Librairie parisienne". Tras su adquisición, la trasladó a la rue des Pyramides. Allí publicó un amplio elenco de obras francesas –las más influyentes de la época– y gran variedad de obras extranjeras noruegas, inglesas, portuguesas y, en particular, algunas de ellas traducidas por él mismo.

[23] André-Gaston Labadie-Lagrave, quien firmaba G. Labadie-Lagrave, escribía puntualmente en *Le Figaro Littéraire* una crónica titulada "Revues de l'étranger" a la que alude Leopoldo García Ramón. Aunque no se conservan los números correspondientes a las fechas de esta carta, sí hemos localizado reseñas de los artículos de *La España Moderna* entre 1907 y 1909 en la sección "Lectures étrangères".

No sé nada de lo de Galdós. No salgo de mi Revista y mi novela. Dígame V. lo ocurrido[24].

Y sin tiempo para más, y esperando su contestación, cómanse V^S^. el pavo con toda felicidad, y un abrazo de Constance[25].

Suyo affmo.

Leopoldo García

Nota al pie de Doña Emilia: Le digo en resumen que espere noticias desde Madrid. Podemos tener la necesidad de que envíe a tiempo lo que se necesite.

[24] Se refiere al célebre affaire amoroso de Doña Emilia con José Lázaro, que Galdós –compañero sentimental de la escritora a la sazón– supo por las indiscreciones de Narcis Oller (Thion, 2003).

[25] Esposa de Leopoldo García Ramón.

Carta 3

Maison Crimault & Cíe, Produits Chimiques et Pharmaceutique
Bureaux, 8, rue Vivienne, Paris 8
Rigaud & Chapoteaut
Successeurs de Rigaud & Dusart
Usine, 14, Rue des Huissiers, 14, Neuilly Sr Seine

Paris, 23 de Febrero 1889.

Mi querida Emilia: su carta de V. fechada el 19 llega a mis manos hoy, día de la fecha, y lo apunto para que conste que respondo correo por correo.

Necrología. Bien; su aprobación de V. me sabe a lo más dulce que sea posible imaginar. Basta con esto para mi completa satisfacción, pero deseo que agrade al público, si no por mí por la Revista.

Contabilidad. Para no formar nuevas cuentas páguele V. a Blaser la primera libra de té; la segunda y los 50 francos del amigo Sr. Lázaro, me los puede V. remitir por cheque sobre el Crédit Lyonnais.

Cuestión de té. Si cree V. necesitar cierta cantidad de este producto, tal vez convendría comprar 6 libras pues las sacaríamos a 6 francos la libra (sin el porte); remito circular sobre esto suplicándole a V. me la devuelva con sus instrucciones. Si se decide V. por esta compra, me mandará 36 francos y el valor de 2 paquetes postales 2,50, en total: 38,50.

Para el Sr. Lázaro. Mil gracias por el ofrecimiento de las tapas[26] y de la mar, al cual corresponderé como pueda, y la buena voluntad puede mucho.

Me va a parecer un sueño cobrar 50 francos[27] por un artículo literario publicado en España, y admiro la potencia[28] de este señor que convierte los sueños en realidades. Me alegro que el público responda y creo que responderá en América, siendo el Sr. Lázaro tan buen administrador como colijo por lo que V. me dice.

La cuestión de los anuncios es difícil. Ya sabe V. que estoy ocupado todo el día en casa de Rigaud y por la noche con la literatura. El tiempo material me falta. Haciendo un esfuerzo a favor de la publicación que me interesa y deseo se levante a la altura que merece, podría mandar circulares, –remitiéndomelas impresas el Sr. Lázaro, a quien envié un modelo; – pero esto no basta, es preciso visitar a toda esa gente, y ¿cómo y cuándo puedo hacerlo yo? Lo preferible me parece dirigirse a las Agencias que, mediante 20 % darán anuncios, o encontrar una persona que aquí se

---

[26] Para promocionar la revista José Lázaro regalaba seis tapas rígidas gratuitas para encuadernar los diferentes números a los suscriptores en 1889.

[27] *La España Moderna* remuneraba de manera jerárquica a sus colaboradores. Leopoldo recibió la máxima retribución frente a personalidades como Morel Fatio, que sólo percibía 30 francos –la suma media normal– por sus textos.

[28] Galicismo: el poder, la capacidad.

ocupe de ello más exclusivamente, lo que bien mirado es difícil. Suponga V. que me dan los anuncios 1000 francos y es bastante dar, pues el administrador aquí ganaría 2000 francos al año. No basta para ocuparse sólo de ese periódico; y si el corredor se ocupa de otros, mejor dirigirse a Saavedra o la Agencia Havas[29].

Yo tanteé a Saavedra y me dijo que de una Revista sola se ocuparía con gusto. Puedo hablarle otra vez cuando el Sr. Lázaro me diga lo que desea; de todos modos, una carta se V. a Saavedra no estará de más. Respecto de esta casa, cuando un viajante que tenemos por España llegue a Madrid, y será pronto, recomendará la Revista y se le darán anuncios probablemente, siempre que nos reserven la página cara al texto. En resumen yo haré cuanto pueda; lo principal es que el Sr. Lázaro me esponga (sic) sus miras, con números al canto.

Un abrazo de Constance que insiste en saber cuándo vendrá V.

Un deseo mío, de los vivos, sería tener algo de su madre de V. para colgarlo en mi despacho. Un dibujo me basta, es sólo el gusto de poseer su firma. ¿Quiere V. transmitirle mi petición?[30].

Queriéndola y hasta otra

Leo (rúbrica)

¿Hablará la revista de la novela de Pereda?[31] Aún no la he leído.

---

[29] La actual Agence France-Presse, históricamente conocida como la Agencia Havas, fue fundada en 1835 por un traductor y publicista parisino, Charles-Louis Havas. Dado su rápido crecimiento e implantación, la agencia gozaba de la exclusividad en el uso del telégrafo en Francia. La imaginación y eficacia de sus dirigentes les impulsó a no derrochar cualquier recurso, como fue la célebre transmisión de informaciones financieras de la bolsa de Londres mediante palomas mensajeras. Por su presencia en las guerras de Crimea (1854) y de Italia (1859) Havas alcanzó un importante desarrollo internacional. Entre 1865-1879, diversificó sus actividades al fusionarse con la *Societé Generale des Annonces* y combinar la explotación de ambos servicios por los periódicos de provincias; de ahí que Leopoldo García les sugiriese sus servicios.

[30] Las aficiones a la pintura de la Condesa madre, Amalia de la Rúa Figueroa y Somoza son conocidas. En la Casa-Museo de Emilia Pardo Bazán todavía se conservan algunos de sus cuadros.

[31] Yxart, José (mayo 1889): "Notas Bibliográficas. *La Puchera* por José María de Pereda", *La España Moderna*, 193-206.

BIBLIOGRAFÍA

Alonso, Cecilio (2006): *Índices de Los Lunes de El Imparcial (1874-1933)*, Madrid, Biblioteca Nacional.

Álvarez Sereix, Rafael (10 de agosto de 1886): "Nota a «Cartas de París»", *Revista Contemporánea*, 155-167.

Asún, Raquel (1979): *El proyecto cultural de La España Moderna y la literatura (1889-1914). Análisis de la revista y de la editorial*, Tesis inédita, Universidad de Barcelona.

Asún, Raquel (1981-82): "La editorial de La España Moderna", *Archivum*, 31-32, 133-99.

Davies, Rhian (1997): "La Revista es mía y amicorum", *Goya: Revista de arte*, 261, 545-554.

Davies, Rhian (2000): *La España Moderna and Regeneration: A cultural Review in Restoration Spain 1889-1914*, Manchester, Manchester Spanish & Portuguese Studies.

Escolar Sobrino, Hipólito (1989): "Don José Lázaro editor", *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 11, 7-20.

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

García Ramón, Leopoldo (1884): *Seres humanos (estudios de mujer)*, [con una carta-prólogo de Emilia Pardo Bazán], París, Biblioteca de la Europa y América.

García Ramón, Leopoldo (1886): *Dos amores*, París, A. Lanier.

García Ramón, Leopoldo (abril de 1889): "Escritores americanos. Don Juan de Montalvo", *La España Moderna*, 99-121.

García Ramón, Leopoldo (febrero de 1889), "Notas bibliográficas. La novela española en Francia", *La España Moderna*, 202-207.

Ozaeta, Mª Rosario (2007): "En torno a la traducción de un relato de Maupassant: *Sur l'eau*", *Anales de Filología Francesa*, 15, 205-220.

Pardo Bazán, Emilia (14 de febrero de 1894): "Seres humanos", *El Día*.

Pardo Bazán, Emilia (1978): *Cartas a Galdós*, edición de Carmen Bravo Villasante (ed.), Madrid, Turner.

Pardo Bazán, Emilia (25 de abril de 1889): "Entre paréntesis. A una cara memoria", *El Liberal*, 1.

Pardo Bazán, Emilia (mayo de 1891): "Juicios cortos", *Nuevo Teatro Crítico*, 86-90.

Pardo Bazán, Emilia (diciembre de 1893): "Letras y libros", *Nuevo Teatro Crítico*, 286-290.

Pegenaute, Luis (2004): "La época realista y el fin de siglo" in Francisco Lafarga & Luis Pegenaute (eds.): *Historia de la traducción en España*, Salamanca, Ambos Mundos, 397-478.

Thion Soriano-Mollá, Dolores (2003): *Emilia Pardo Bazán y José Lázaro Galdiano. Del lance de amor a la aventura cultural (1888-1914)*, Madrid, Ollero y Ramos, Fundación Lázaro Galdiano.

Thion Soriano-Mollá, Dolores (2011): "De nuevo con Edmond Goncourt y Emilia Pardo Bazán en eco", *Las Literaturas europeas en España*, Universidad de Barcelona, 509-528.

Villapadierna, Maryse (1983): *La España Moderna, Thèse por le Doctorat*, París, Sorbonne.

Villapadierna, Maryse (1984): "*La España Moderna* (1889-1914): éléments d'une revue culturelle sous la restauration", Danièle Bussy-Genevois (ed.): *Typologie de la presse hispanique*, Rennes, Université, 79-86.

Yeves Andrés, Juan Antonio (2002): *La España Moderna. Catálogo de la editorial. Índice de las revistas*, Madrid, Libris.

Zaravel (15 de mayo de 1891): "Notas sueltas", *Revista Contemporánea*, 243-245.

La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán
Núm. 8, pp. 205-210.
© 2010-2011. Casa-Museo Emilia Pardo Bazán

Misterio de Emilia Pardo Bazán, novela por entregas

Ánges Ezama Gil
(UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA)
aezama@unizar.es

(recibido outubro/2011, revisado novembro/2011)

RESUMEN: Hasta ahora se creía que la primera edición de la novela pardobazaniana *Misterio* era la edición publicada en libro a finales de 1902; sin embargo esta novela se editó previamente por entregas en la revista *La Patria de Cervantes* entre los meses de marzo y diciembre de 1902. En esta nota se analiza brevemente la relación entre Emilia Pardo Bazán y la fórmula de la novela de folletín en su doble dimensión de formato de edición y de género literario.
PALABRAS CLAVE: *Misterio,* Novela de folletín, Novela por entregas.

ABSTRACT: Until now it was thougt that *Mistery*, a Pardo Bazán novel, had been published for the first time at the end of 1902 as a book; but this novel was published previously in a serial way in *La Patria de Cervantes'* journal between march and decembre of 1902. This note briefly discusses the relationship between Emilia Pardo Bazán and the pattern of the serial novel in its double issue of shape and genre.
KEY WORDS: Mistery, Serial Novel, Folletin Novel.

Hasta ahora se creía que la primera edición de la novela pardobazaniana *Misterio* era la editada en libro a finales de 1902. Sin embargo, esta novela fue publicada antes por entregas en una revista; no diré que se editó en folletín, puesto que al folletín del periódico diario no solía recurrir Emilia Pardo Bazán para publicar sus novelas en primera instancia[1], pero sí a la entrega semanal de la revista, en particular en los años que van de 1893 (*Doña Milagros*) a 1905 (*La Quimera*), hecha excepción de *El tesoro de Gastón*, cuya primera edición parece ser la de 1897 en formato libro. Esta última novela ya Clarín la había descalificado en 1897 considerándola como "cuento de viejas", tildando a la vez los relatos pardobazanianos de esos años de "folletines

[1] No obstante, en el folletín del diario de Pontevedra *El Progreso* apareció publicada la primera novela de Pardo Bazán *Aficiones peligrosas* (nº 79-84, entre el 25 de agosto y el 5 de octubre de 1866), que quedó inconclusa (Juan Paredes Núñez (2003): "La producción cuentística de Emillia Pardo Bazán", en Ana María Freire (ed.): *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán: Actas de las jornadas conmemorativas de los 150 años de su nacimiento*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2003, p. 50). Pero lo habitual fue que las novelas de la autora gallega se publicaran en el folletín en segunda instancia, con o sin autorización, que este es detalle difícil de conocer, salvo manifestación expresa del periódico. Por ejemplo, las ediciones de *Un viaje de novios*, *El saludo de las brujas*, *Misterio* y *La Quimera* en *La Época*, o la edición de *Una cristiana* y *La prueba* en *Heraldo de Madrid*: "Al aparecer *Una cristiana* en el folletín del *Heraldo* será corregida por su ilustre autora, que ha tenido la bondad de hacernos esta merced, que aumenta el interés de su obra" ("Nuestro Folletín" [11 de mayo de 1900] *Heraldo de Madrid*).

disimulados" o "novelas de *folletón*, como dice *El Liberal*"[2]; considera Clarín que Dª Emilia se ha apartado de la buena senda de la novela realista "y queriendo seguir la moda hace unos mamarrachos que tienen que parecérselo a ella misma"[3]. Unos versos publicados por la revista satírica *Gedeón* el 10 de julio de 1897 insisten en lo señalado por Clarín: "-Ya ustedes leído habrán / *El tesoro de Gastón*, / que ha hecho la Pardo Bazán. / -Dicen que es un folletón/del estilo *Montepin*" ("¡El papel vale más!").

Con toda la distancia que hay que tomar sobre el juicio de Clarín, que por esos años escribe poco y mal sobre la escritora gallega, no puede echarse en saco roto esta apreciación sobre el folletín en las novelas pardobazanianas de los años 90. Y es que por entregas se publicaron por vez primera *Pascual López* (*Revista de España*, mayo-octubre de 1879), *Doña Milagros* (*La España Moderna*, diciembre de 1893-mayo de 1894) *Memorias de un solterón* (*La España Moderna,* enero-mayo de 1896), *El saludo de las brujas, Misterio y La Quimera* (*La Lectura*, octubre de 1903-mayo de 1905), y características similares a las de *El tesoro de Gastón* presentan indudablemente las novelas que van desde *Doña Milagros* hasta *El saludo de las brujas*.

Con *El saludo de las brujas* hay que hacer una matización, ya que esta novela de Dª Emilia ha tenido sobre todo una existencia folletinesca: su primera edición es la de la *España Moderna* entre enero y junio de 1897, la segunda la que incluye el folletín del diario *La Época* entre el 13 de septiembre y el 3 de noviembre de 1897, la tercera la traducción al francés, también por entregas (*L'oracle des sorcières*), publicada en la *Nouvelle Revue Internationale* entre el 1 de abril de 1897 y el 15 de enero de 1898; la cuarta edición, en 1898, corresponde a la del libro, que se reeditó en 1909; pero aún entre mayo y julio de 1932 la revista *ABC* volvió a publicarla por entregas. Creo que la fácil acomodación de esta novela al medio periodístico se explica por algunos de los elementos que la componen: el tema de la prensa desempeña un importante papel en su primera parte: periódicos como *L'Actualité* y *El Porvenir Daciano* difunden *canards* y favorecen causas políticas; varios de los personajes son periodistas: el cronista Dauff, el crítico de arte Loriesse y sobre todo el intrigante Sebastián Miraya, que abandera la causa felipista desde *El Porvenir Daciano*; las historias amorosas ilegítimas entre miembros de la realeza y personas que no pertenecen a este rango se glosan a menudo en la prensa y en libros, dando pábulo a la maledicencia y al regodeo del lector; la inestabilidad de los países balcánicos por estos años es también tema frecuente en la prensa.

Por su parte, la novela *Misterio* se publicó por vez primera en la revista *La Patria de Cervantes*, editada en Madrid por Bailly-Baillière e hijos editores, entre marzo y

---

[2] El *folletín* de *El Liberal* se titulaba "Nuestro *folletón*", asumiendo este término, evidente calco del francés *feuilleton*, y mucho menos usado que el de *folletín* para referirse a los novelones que solían insertarse en la parte inferior del periódico y que se concebían como coleccionables. De hecho, el término folletón se utilizó escasamente a lo largo del siglo XIX, incrementándose su presencia en la prensa a partir de los años 70 y sobre todo de los 90; la voz *folletín* fue la preferida para denominar las novelas a las que he aludido; el Diccionario de la Academia incorporó esta última en su edición de 1852, en tanto que la de *folletón* no consta hasta la de 1927.

[3] Clarín (5 de junio de 1897): "Palique", *Madrid Cómico*, pp. 189-190.

diciembre de 1902, en 10 entregas, previa su edición en libro, y tuvo al menos una versión posterior en folletín: en el de *La Época* entre el 3 de marzo y el 3 de agosto de 1906. Esa primera edición de *Misterio* se anunció en la prensa desde noviembre de 1901 y en 1902 aparecieron muchas noticias sobre ella al hilo de la publicación de cada entrega; en ella se ofrece el texto completo e ilustrado por L. A. Arteta[4] y Vila Prades[5], lo cual representa una novedad, ya que esta sería la única novela ilustrada de Pardo Bazán publicada en la prensa. La publicación en libro se anunció en prensa a finales de 1902, v. gr. en *La Correspondencia de España* el 28 de diciembre de 1902.

El folletín como espacio periodístico y como formato de edición:

Su nombre es el de *folletín* o *novela por entregas*, en palabras de Emilia Pardo Bazán: "Mi espíritu lucha aún con la realidad de ese folletín [...] La evasión del niño en un ataúd es pura novela por entregas ¡Corriente! ¿Acaso la novela por entregas no tiene también su dosis de vida?"[6]

Muy gráficamente le llama la autora coruñesa, "esa postdata o coletilla de la prensa periódica" y "El piso bajo de muchas publicaciones"[7]. Este espacio acogió inicialmente crítica literaria y teatral, "Pero, bajo la monarquía de Julio, el folletín abandonó los dominios de la ciencia, del buen gusto y la razón, y se entró por los de la imaginación, solicitando las novelas de Dumas y Eugenio Sue."[8]; de aquí surgiría la identificación del folletín con una determinada manera de novelar.

El folletín como género

Para Emilia Pardo Bazán el principal folletinista del XIX fue Alexandre Dumas, al que en *La cuestión palpitante* tilda de "Abogado de los folletines, a cuya intercesión se encomiendan aún tantos dañinos escribidores" y a sus relatos de "narraciones novelescas" en que "sobreabunda el género pseudo-histórico"; considera como principal cualidad del escritor "el don de imaginar"; subraya su popularidad y éxito, pese a su mediocridad literaria, ya que la suya

> Es *la novela* por antonomasia; la novela que lee cada quisque cuando se aburre y no sabe cómo matar el tiempo; la novela de las suscripciones; la novela que se presta como un paraguas; la novela que un taller entero de modistas lee por turno;

---

[4] Podría tratarse del conocido pintor bilbaíno Aurelio Arteta, en sus primeros tiempos de formación.

[5] El pintor julio Vila Prades fue además ilustrador, que trabajó a menudo para las revistas *Nuevo Mundo* y *Por Esos Mundos*.

[6] Emilia Pardo Bazán (5 de noviembre de 1906): "La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*.

[7] Emilia Pardo Bazán (s.a.): *La literatura francesa moderna. El Romanticismo*, segunda ed., Madrid, V. Prieto y Cía, p. 235.

[8] *Ibíd*. El folletín se prestó también a la inclusión de otros temas con la única finalidad de entretener al lector (Marie Claude Lecuyer y Maryse Villapadierna [1995]: "Génesis y desarrollo del folletín en la prensa española", en Brigitte Magnien (ed.): *Hacia una literatura del pueblo: del folletín a la novela*, Barcelona, Anthropos, 1995, pp. 16-18, 31-32).

> la novela que tiene los cantos grasientos y las hojas sobadas; la novela mal impresa, coleccionada en folletines, con láminas melodramáticas y cursis; y la novela, en suma, más antiliteraria en el fondo, donde el arte importa un bledo y lo que interesa es únicamente saber en qué parará y cómo se las compondrá el autor para salvar a tal personaje o matar a cuál otro[9].
>
> Para mucha gente, acaso para la mayoría, los libros de Dumas realizan el ideal del género novelesco. ¿Qué debe proponerse el novelista, según la turba? Recrear, divertir, cautivar y suspender el ánimo con un relato en que el interés no desmaye un punto, en que sin fatiga del entendimiento y hasta casi sin su intervención, se espacie la fantasía, ya con aventuras y lances sorprendentes y extrañas dramáticas peripecias, ya con el desfile de una colección de telones donde aparezcan bocetadas a brochazos y retocadas por la imaginación, las principales escenas de la historia moderna y antigua, a guisa de epopeya barata y vulgar; y todo esto, diluido en un estilo incoloro, amorfo, claro y corriente como agua; que ni pese ni brille; el pan nuestro de cada día de los lectores a la buena de Dios, que detestan los primores de la forma porque obligan a admirar, la verdad porque es ejemplar y triste, la psicología porque recalienta los cascos, y la observación de lo real porque es prolija[10].

Y sin embargo es aún peor la retórica de los seguidores de Dumas, en los que sin embargo encuentra algo que admirar:

> Existen fábricas y talleres de novelones absurdos en que el folletín (algo literario durante el apogeo del romanticismo) ha descendido ya a la sima de la última bajeza. Parece que ni una sola de esas narraciones miriápodos –de innumerables episodios, de intriga embrollada y delirante- es obra del autor que la firma. Tienen estos escritores, escogidos entre los que gozan de cierta fama, sustitutos asalariados, como aquí suelen tenerlos en las cátedras las eminencias políticas; y el sustituto es quien se encarga de robar el niño a su madre, dar narcótico, administrar la dosis de veneno, procurar la evasión del preso que bonitamente se fuga de la cárcel de Newgate o del *baño* de Tolon, dejando atónitos a los que pensaron enchiquerarle allí hasta la consumación de los siglos… Por tanta labor, le dan al sustituto una miseria. […]
>
> De esta tarea literaria (¿) se habla en general con menosprecio; pero yo declaro que no la desdeño a cierraojos, y hasta llego a confesar que la admiro, como admiramos lo que no nos sentimos capaces de realizar, así nos fuese en ello la vida[11].

Que la novela de 1902 tiene rasgos del folletín es indudable; la propia autora tilda así la historia que cuenta en ella:

> Mi espíritu lucha aún con la realidad de ese folletín. Mi sentido de la historia me dice, al mismo tiempo, que el periodo revolucionario es la época de los melodramas, las tragedias y las bufonadas incomprensibles en otros momentos

---

[9] E. Pardo Bazán (1883): *La cuestión palpitante*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998, pp. 197-199

[10] E. Pardo Bazán (s.a.): *La literatura francesa moderna*…, pp. 230-231.

[11] E. Pardo Bazan (1 de enero de 1900): "Literatura popular", *Album Salón*.

> menos anormales. La evasión del niño en un ataúd es pura novela por entregas… ¡Corriente!" ¿Acaso la novela por entregas no tiene también su dosis de vida?[12]

Novela histórica en su modalidad folletinesca[13] con la que pretende emular a Dumas:

> Sobre tal asunto escribí yo una novela titulada *Misterio*, que no cesa de aparecer en folletines interesando y conmoviendo extraordinariamente a los lectores; y no lo digo por vanidad literaria, sino como observación curiosa.
>
> Yo escribía otro género de novelas, muy distinto, y el haber faltado a mis hábitos se debió a una especie de apuesta o porfía con un editor que me supuso incapaz de producir algo que compitiese con las narraciones de Alejandro Dumas[14].

En tales términos, como cruce entre novela histórica y folletín, ha estudiado *Misterio* José Manuel González Herrán[15].

Con estas consideraciones mi intención es la de introducir una reflexión sobre el por qué de la preferencia de Emilia Pardo Bazán por la novela por entregas como formato novelístico y ocasionalmente como género literario. Quizás, aventuro, para aumentar las posibilidades de difusión y llegar a un público más amplio (pero no el del periódico sino el de la más elitista revista), o tal vez por el deseo de dignificar un género que gozaba de una ¿merecida? mala fama, o quizás en fin, por el afán de aprovechar los cabos sueltos que quedan en muchos temas periodísticos para tratar de concluirlos en forma de novela:

> La historia, en el noticierismo, es un picadillo: *disjecta membra*, que dijo el profano: y nuestro interés y nuestra emoción se pierden en el vacío, y nuestra curiosidad, sinapismo perpetuo, sigue estimulándonos, y la picazón no se nos quita nunca. ¡De cuántas historias, que la prensa había iniciado y dejado colgadas, a estilo de la cabeza sangrienta del folletín, he buscado yo las huellas en referencias particulares, como se busca el segundo tomo de una novela después de que la casualidad nos hace devorar el primero![16]

---

[12] E. Pardo Bazán (5 de noviembre de 1906): "La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*.

[13] Lecuyer y Villapadierna (*art.cit.:* 35) afirman que los tipos de novela folletinesca predominantes en la prensa española del XIX de entre los años 60 y 80 son el histórico-sentimental (historia de Francia desde el reinado de Luis XIII hasta la Regencia) y el sentimental-contemporáneo.

[14] E. Pardo Bazán (4 de octubre de 1915): "La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*.

[15] José Manuel González Herrán (septiembre de 2004): *Misterio* (1902), de Emilia Pardo Bazán: entre la novela histórica y el folletín", *Ínsula*, 693, pp. 20-22.

[16] E. Pardo Bazán (9 de agosto de 1897): "La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*.

III.
DOCUMENTACIÓN

La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán
Núm. 8, pp. 213-226.
© 2010-2011. Casa-Museo Emilia Pardo Bazán

La preocupación lingüística de Emilia Pardo Bazán: El hallazgo de un texto en gallego

Yago Rodríguez Yáñez
(CPI MONTE CAXADO)
AS PONTES DE GARCÍA RODRÍGUEZ, A CORUÑA
yagoyez@yahoo.es

Ós traballadores da Real Academia Galega
e da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán

(recibido setembro/2011, revisado decembro/2011)

RESUMEN: El presente escrito pretende transmitir el carácter plurilingüe de la formación de Emilia Pardo Bazán, quien en consonancia con la sociedad actual se acerca a los idiomas mostrando una actitud abierta y respetuosa hacia los mismos. Este interés progresivo –destinado a leer en el original la literatura de su agrado–, motivará que de forma paulatina los vaya aprendiendo, hasta el punto de realizar ejercicios de traducción que le permitirán conocer sus entresijos.

Pero la labor de doña Emilia no se limitará a las lenguas foráneas, sino que observaremos cómo se erige en una gran defensora de su tierra natal y de sus escritores, cuyo punto culminante se produce con la publicación de un artículo en gallego, el cual contribuye a modificar las opiniones prejuiciosas vertidas sobre la figura de la autora.

PALABRAS CLAVE: plurilingüe, formación, idiomas, traducción, lenguas foráneas, defensora, gallego.

ABSTRACT: The main target of this article is to demonstrate the plurilingual character of E. Pardo Bazán's academic formation. According to nowadays society she was very receptive to different languages showing an open and respectful attitude towards them. Her interest in reading her favourite writers in their original languages made that she showed her interest in learning the languages themselves. She was not only concerned with foreign writers and languages but also with her origins and Galician writers as well. EPB wrote an article in Galician language which contributed to modify some of the opinions against her.

KEY WORDS: Plurilingualism, Background Education, Languages, Foreign Languages, Galician Defender.

No hay duda de que Emilia Pardo Bazán fue una gran literata, pero para alcanzar dicho rango hubo de interesarse por las múltiples obras que cayeron en sus manos; de ahí se deriva que estudiase diversas lenguas con la finalidad de leer en su correspondiente original[1], como lo acredita el hecho de que aprendiese inglés centrándose en las obras de William Shakespeare: «Un año entero, mientras aprendía la lengua inglesa, fue Shakespeare mi lectura casi exclusiva, un tomo de 1007 páginas [...]» (*vid.* Bravo-Villasante 1973: 14).

[1] Por lo que respecta al aprendizaje de la lengua gala por parte de Pardo Bazán, se debería a su educación en un colegio francés (1973: 702-703), según relata en los "Apuntes autobiográficos".

Esta admiración permanente hacia el creador de *Hamlet* se traduce en los avances experimentados en el aprendizaje del idioma, tal y como deducimos de sus palabras: «Tan familiarizada llegué á encontrarme con Shakespeare, que de noche, en familia, durante las veladas de invierno, solía coger el texto y traducir en alta voz, de corrido y sin diccionario, alguno de sus mejores dramas» (Pardo Bazán 7-2-1898: 90). Esta anécdota no refleja sino una de las inquietudes relatadas por Pardo Bazán en los "Apuntes autobiográficos", en los que mencionaba su propósito de conseguir «leer en su idioma a Byron y a Shakespeare» (Pardo Bazán 1973: 709).

Idéntica situación se produce en el ámbito germano, pues refiere su interés por el alemán para adentrarse en los entresijos de la lírica: «[...] así que tuve una tintura, preferí consagrarme a Goethe, Schiller, Bürger y Heine [...]» (Pardo Bazán 1973: 710).

El desarrollo de esta ávida actividad de lectura y posterior traducción no impide que doña Emilia critique la utilización de expresiones y términos foráneos –denominados en la actualidad extranjerismos–, como refleja en el artículo titulado "El país de las castañuelas", publicado en el diario *La Nación* (3-2-1897: 3. *Vid*. Sinovás Maté 1999: 172-175). De hecho, la autora advierte que «[l]a sociedad elegante de Madrid está llena de anglómanos y hay quien, no pudiendo hablar inglés, pronuncia el castellano con acento británico» (Sinovás Maté, 1999: 173), declaraciones que manifiestan la desconfianza que a la creadora coruñesa le inspiran aquellas formas lingüísticas que llegan a desplazar las estructuras autóctonas, característica denunciada en el escrito titulado "Desde el extranjero" (1-5-1899: 282).

De todas formas, para comprender el contexto de formación pardobazaniano basta con recurrir al lugar de trabajo de Segundo en *El Cisne de Vilamorta*, en donde este personaje aparece caracterizado como un poeta a la antigua usanza y nutrido de algunas de las lecturas favoritas de doña Emilia (Pardo Bazán 1999: capítulo II, 661):

> Sobre la mesa de Segundo se besaban tomos de Zorrilla y Espronceda, malas traducciones de Heine, obras de poetas regionales, el Lamas Varela, alias *Remedia-vagos*, y otros volúmenes no menos heterogéneos. No era Segundo un lector incansable; elegía sus lecturas según el capricho del momento, y sólo leía lo que conformaba con sus aficiones, adquiriendo así un barniz de cultura deficiente y varia. Más intuitivo que reflexivo y estudioso, aprendió solo y a tientas el francés, para leer en el original a Musset, a Lamartine, a Proudhon, a Víctor Hugo.

El párrafo citado resulta sintomático por cuanto Segundo figura como un autodidacta por lo que al aprendizaje de la lengua francesa se refiere, hecho aplicable al inglés y al alemán en el caso de doña Emilia, si nos atenemos a las declaraciones de la autora, por lo que en cierto modo la descripción de Segundo tiene mucho de autobiográfica. Dicha situación explica entonces la formación completa de la que se preciaba la escritora, en la que los volúmenes de los literatos extranjeros se mezclaban con las obras de los creadores españoles.

Prueba de ello es que Pardo Bazán escribió diversos ensayos en torno a la personalidad y obra del vivariense Nicomedes Pastor Díaz, del que subraya la importancia de las composiciones tituladas "Mi inspiración", "Una voz", "La mariposa", "La mano fria [*sic*]" o "Sirena del Norte", al tiempo que aprovecha para realizar un análisis comparativo entre el citado autor y Giacomo Leopardi[2].

Doña Emilia deja constancia del idilio que mantiene con las traducciones realizadas, en las cuales iba percibiendo nuevas características fruto del conocimiento profundo del idioma: «[...] y los ejercicios de traducción de diversos idiomas me iban enamorando del habla castellana [...]» (1973: 712).

Sin embargo, no se limitaría al ámbito de las lenguas francesa, alemana, inglesa o italiana, sino que se preocuparía particularmente de las producciones en gallego –y quizás constituya esta una faceta menos divulgada de lo que en realidad debiera–, a través del contacto directo con la lírica pondaliana; precisamente de dicha relación surgirán, que conozcamos, dos composiciones vertidas al castellano –las cuales motivarán el agradecimiento del poeta de Ponteceso (*vid.* Freire López 1991: 21)–, tituladas, de acuerdo con el criterio pardobazaniano, "La doncella" y "La vuelta al hogar"[3], y cuyos primeros versos en gallego son, respectivamente, 'Qu'o teu peito é menos branca' y 'Cando as doces anduriñas'.

A tanto llegó esta admiración que la propia doña Emilia dedicaría al vate gallego un lúcido artículo que lleva por epígrafe "Poètes Galiciens. Le barde Eduardo Pondal", y que sería conocido a través de la revista *Les Matinées Espagnoles. Nouvelle Revue Internationale Européenne* (15-22 Mai 1887: 325-331). No obstante, y a título personal, observamos que los contenidos reflejados en este escrito en ocasiones no son atendidos en la medida en que debieran, habida cuenta además de que en este ensayo se concentran algunas de las valoraciones esgrimidas por doña Emilia de su actividad como traductora y admiradora de Pondal.

Comienza la autora de *Los pazos de Ulloa* con alusiones a la naturaleza para así reflejar la extrema sensibilidad intrínseca a los artistas, capaces de distinguir realidades que para el común de las gentes pasarían desapercibidas. En consecuencia, la poesía se dispone como una herramienta capaz de entender las profundidades del ser humano, pero que al tiempo puede provocar determinadas contrariedades o disgustos, los cuales se concretan en las líneas que constituyen "Bocetos al lápiz rosa. El oficio de poeta": «donde hay desdicha igual á que, por ser dueño de una facultad intelectual no concedida á todos, se pase plaza de mentecato, e inútil para el empleo de las restantes?» (17-8-1877: 101).

---

[2] Tales artículos se publicaron inicialmente en *El Heraldo Gallego* con el título de "Estudios literarios. Pastor Diaz" (25-11-1877: 205-206; 29-11-1877: 213-215; 5-12-1877: 221-223; 10-12-1877: 228-231), si bien fueron reeditados en *El Eco de Galicia*, La Habana (16-6-1878: 1-2; 24-6-1878: 1-4; 1-7-1878: 1-2; 16-7-1878: 5-6).

[3] Las traducciones citadas fueron publicadas en *El Heraldo Gallego* (10-3-1878: 109), así como aparecerían, al menos en dos ocasiones, en *El Eco de Galicia*, La Habana (27-5-1883, nº 48: 5-6; 8-3-1885, nº 141: 6-7).

Pese a ello, parece que el oficio de poeta merece la pena, y tanto es así que los dilemas de carácter existencial no son resueltos convenientemente por los avances tecnológicos de la época, ni mucho menos, sino que incluso llegan a causar mayor desazón ante el inevitable destino:

> y yo cambiaría el telégrafo sin hilos por una explicación convincente de la vida. He ahí por qué el altar ideal de la ciencia, el ideal, entiéndase bien, en estos últimos tiempos, se ha quedado sin oficiantes y sin devotos. Terminada la guerra, vendrán sabe Dios cuántas novedades científicas, adelantos y portentos, y tal vez podamos surcar el aire ya sin peligro, como la embarcación surca un lago apacible; pero ninguna contestación a la pregunta de Heine surgirá de la inmensidad de aplicaciones útiles, y el espectro del poeta continuará preguntando a las olas la solución del viejo enigma.
>
> (Signatura 272/1-2: 8-9)

La necesidad de la comprensión lírica se deduce de los argumentos presentados por la creadora coruñesa a la hora de valorar las obras de Eduardo Pondal. Se refiere Pardo Bazán a las composiciones recogidas bajo el epígrafe de *Queixumes dos pinos*[4], para cuyo estudio doña Emilia se sirve de un lenguaje que podríamos catalogar de "prosa poética", con la finalidad de analizar la impronta de estos árboles –procedentes, según la escritora, de los antiguos pueblos celtas– en la cultura gallega: «Lorsque tombe la froide clarté de l'astre, adoré jadis par les Celtes, le poète Bergartin se laisse bercer par la mystique symphonie de l'arbre de la tristesse, qu'exprime si bien l'onomatopée du verbe galicien *bruar*» (Pardo Bazán 1887: 326)[5]. De esta forma, la autora gallega no se limita a la traslación poética –ya de por sí tarea compleja–, sino que analiza la significación lingüística de cada término.

Precisamente los pinos son empleados en la composición número cinco de Pondal, de acuerdo con la edición realizada por Manuel Ferreiro, titulada "Que barba non cuidada" (Pondal 1995: tomo I, 13-15): «parece un pino leijado do vento, / parece botado do mar de Niñóns».

A este respecto, no debemos olvidar que Heinrich Heine utiliza igualmente el recurso de los pinos, hecho consumado en las diversas traducciones realizadas por doña Emilia y custodiadas en la Real Academia Galega. Reproducimos a continuación la considerada como redacción definitiva de "Se alza en el Norte un pino solitario" (*vid.* Rodríguez Yáñez 2010: 373-375):

---

[4] De acuerdo con Fernández-Couto Tella (2005: 442), en la Real Academia Galega se conservan tres obras de Eduardo Pondal pertenecientes a Emilia Pardo Bazán: *Rumores de los pinos: poesías* (1877): Santiago, Est. tip. de Manuel Mirás Álvarez ; *Queixumes dos pinos* (1886): A Coruña, Latorre y Martínez, editores; *A Campana d'Anllóns (*1895): A Coruña, Imp. y librería de Carré.

[5] Según las pesquisas de Pardo Bazán, Eduardo Pondal se inspiró en un bosque de pinos para componer su célebre "A campana de Anllóns" (1887: 331).

Signatura: 261/9.0[6]

XXXIII

Se alza en el Norte un pino solitario
sobre montaña fria;
mientras duerme, en su cándido sudario
la nieve lo envolvia.
Sueña con una palma, que callada
allá en el [m] Mediodia
sobre roca desierta y abrasada
tambien languidecia.

XXXIV

Envuelto en manto de nieve,
del Norte en agrio peñón,
sueña un pino solitario,
con una tierra de sol.

Sueña con una palmera,
que, en un vergel seductor,
a su vez, suspira y sueña
con el árido peñón.
(Rivas 1914: 119)

Do Norte sobre um monte,
Alto, frio e gelado,
Um pinheiro isolado
Ergue entre o gêlo a merencoria fronte.

Todo tremulo, o misero deseja
Ser a esbelta palmeira viridente
Que em terra adusta odeia a luz ardente
Que sobre ella o implacavel sol dardeja.
(Crespo 1888: 46)

35

Sobre una escarpa norteña,
un pino dormita yerto,
bajo el cielo y la nevada,
de blanco manto cubierto.

Sueña en la palma lejana
que, bajo el cielo oriental,
sufre sola y en silencio
sobre el ardiente breñal.
(Fuentes Ruiz 1947: 103)

O PIÑEIRO

Aló ao Norde, erguido en vouga cume,
vive isolado un probe dun piñeiro.
Ten sono i-arripíos. Agarímase
nun branco cobertor de neve e xelo.
Soña c-unha palmeira
que lonxe, aló nas terras quentes do Sul
chora rente un valado de albas pedras
baixo dun ceo sempre azul.

(Blanco Freijeiro e Ferreiro 1999 [1951]: 21-22)

[6] La signatura 261/9.0 contiene la versión definitiva del original heineano efectuada por Emilia Pardo Bazán, si bien localizamos dos intentos previos, recogidos en las referencias 261/7.0 y 261/8.0, correspondientes al Fondo de Poesías custodiado en la Real Academia Galega. Nelly Legal (1968: 80) y José Manuel González Herrán (2003: 106) documentan este poema en el *Diario de Lugo* (6-7 [*sic*]-1880). La fecha correcta es 6-6-1880: 2.

La citada composición fue traducida al portugués por Gonçalves Crespo y publicada con el número XIV en los "Números do *Intermezzo*" de sus *Nocturnos*, así como presentamos los trabajos de José Pablo Rivas, José Fuentes Ruiz y el realizado conjuntamente por Antonio Blanco Freijeiro y Celso Emilio Ferreiro.

Incluso doña Emilia llegará a emplear el recurso de los *pinos* en su composición titulada "Descripcion de las Rias Bajas" (260/1.0: 123-137)[7], a través de la estrofa número seis (vv. 31-36):

Donde en noches profundas, estrelladas,
las auras van cargadas
de perfumes de azahar y madreselva,
y remeda un fantástico gemido
el trémulo chasquido
de los pinos gigantes de la selva.

La propia Pardo Bazán se atreve a trasladar al francés algunos versos del poema pondaliano titulado "Salvage val de Brantoa". Parece claro que la autora se guiaba por las ediciones contemporáneas al poeta, lo que se aprecia en la traducción propuesta para el primer verso de la citada composición, de ahí que se refiera al "Verde valle de Rouriz" en lugar de al "Salvage val de Brantoa": «Verte vallée de Rouriz, dans la terre de Bergantiños, ô vallée chère aux Celtes, où s'élèvent les pins hauts et verdoyants, lorsque le barde Gundar dira adieu à ce monde, donne lui, ô vallée amie, suivant l'usage Celtique, une sépulture dans ton sein silencieux, sépulture connue de toi seule...» (1887: 327); una vez trasvasada a la lengua francesa la estrofa inaugural, doña Emilia se decanta por verter al francés los versos 37-40: «Reçois dans ta solitude ce Barde errant, ô vallée aux brumes vagues et aux pins emplis de rumeurs indécises» (1887: 327).

Al mismo tiempo, la escritora cataloga el gallego como *lengua* en el artículo estudiado –y no como *dialecto*, hecho no siempre recordado por sus detractores–, calificando al Bardo Pondal como el poeta más importante que haya utilizado dicho idioma: «Tout le monde, en Galice, connait la paisible et sympathique individualité de l'auteur de la poésie la plus célébrée qui ait été écrite en langue galicienne» (1887: 326).

---

[7] Como en los casos precedentes, decidimos mantener la ortografía original de la autora. El poema "Descripcion de las Rias Bajas" fue editado en *La Lira* (15-10-1875: 6-7), en la *Revista Galaica* (30-10-1875: 315-316), en *El Heraldo Gallego*, si bien en dos partes (28-10-1875: 339; 4-11-1875: 346), en *La Gaceta de Galicia* (8-5-1884: 1; 9-5-1884: 1; 10-5-1884: 1) y en el *Faro de Vigo* (2-6-1968: 19) –a través de Antonio Odriozola–, así como consta en los trabajos de Maurice Hemingway (1996: 102-105) y de María Sandra Rosendo Fernández (1997: 93-100). Aparece igualmente en Montero Padilla (1953: 374) –quien anota catorce versos– y en *Escritoras Españolas Contemporáneas* (LVIII, Madrid, 1880: 81-88). El ejemplar perteneciente a doña Emilia (Signatura 206/39) lo encontramos en la Real Academia Galega. Antonio Odriozola transcribe fielmente los pliegos conservados del poema en la Fundación Penzol (Signatura C-10/27, 67-71). Ricardo Axeitos Valiño y Patricia Carballal Miñán (2005) documentan esta composición en el impreso publicado en Santiago de Compostela en la Tipografía de Manuel Mirás y Álvarez (s. n.) y en el *Album de las composiciones premiadas en los Juegos Florales celebrados en la ciudad de Santiago en julio de 1875*, Santiago, s. n., Establecimiento Tipográfico de El Diario, 1877. Asimismo, la signatura 260/16.0 recoge únicamente los veintitrés versos finales del poema en cuestión. *Vid*. Rodríguez Yáñez (2010: 229-239).

Es verdad que la escritora coruñesa concede al catalán una posición superior al gallego, dado que, según su criterio, la importancia de una lengua deriva de su cultivo literario, así como del desarrollo económico de la región en la que es empleada (Pardo Bazán 1984: 21-28), factor este último responsable de la publicación y adecuada difusión tanto de libros como de revistas. Si bien Pardo Bazán asume que el estado de un país se manifiesta en su vida literaria (Pardo Bazán 1984: 21), sostiene a su vez una normativización ortográfica, tarea esta que debería corresponder a la Real Academia Galega (*vid.* Levy 1958: 70-71).

Por este motivo no se animaba –en principio– a practicar la lengua gallega, tal y como se deduce de "Respuesta a un gallego viejo", publicada en la *Revista de Galicia* (10-7-1880: 177):

> Siento mucho no contestar a V. en la dulce habla en que V. se ha dirijido á mí, y no porque no pudiese yo zurcir algunos párrafos gallegos, con trabajo acaso, pero en fin zurciéndolos; sino porque mi escrupulosidad filológica á tanto se extiende, que mientras los doctos y peritos no hayan fijado las normas por las cuales se rijan los que hubieren de manejarla, no me deslizaré yo á servirme de instrumento que aun no sé por donde debo coger.

Ciertamente no reiteraremos la postura e ideología de doña Emilia ante la confluencia de los apartados de *dialecto* y *lengua* (*vid.* Rodríguez Yáñez 2010: 53-56), pero sí incidiremos en su preocupación por rescatar las costumbres y trazos identificativos de su tierra, aspecto que se hace evidente en los elogios que prodiga a Eduardo Pondal, quien dispensará igualmente a la polígrafa gallega encendidas alabanzas (*vid.* Freire López 1991: 21).

Esta relación íntima con Galicia es defendida con firmeza en el artículo titulado "Galicia y España", publicado en el diario *La Nación* (28-7-1902: 2-3. *Vid.* Sinovás Maté 1999: 210-213):

> De mí saben cuantos me han leído, que ni fui ni puedo ser espada ni cuña entre mi patria y mi tierra. Mi tierra es como la substancia de mi ser afectivo; aunque quisiese sacudir esa tierra, hallaría que es imposible, porque estoy arraigada como el árbol robusto, que muere si se le desprende del terreno donde radica.
>
> (Sinovás Maté 1999: 210)

A estos efectos, sabemos que doña Emilia era aficionada a servirse de las publicaciones periódicas para dar a conocer sus ideales o sentimientos, así como sus intereses literarios o, en un sentido más amplio y quizás certero, culturales[8]. En consonancia con este objetivo, uno de los lugares en los que desvela en mayor medida sus preocupaciones sociales se produce en *El Diario de Pontevedra*, pocas veces citado.

---

[8] «[...] y lo digo allí donde pueden oírlo, en *El Imparcial*, en *El Liberal*, en *El Español*, en *La Época*, aquí, en diez o doce periódicos donde colaboro» (Pardo Bazán 1-5-1899: 282).

En un escrito ensayístico titulado "Galicia", correspondiente a dicha publicación, la autora de *Los pazos de Ulloa* ensalza las cualidades y atractivos de su tierra, elevándola por encima de las demás provincias españolas. Ante tal riqueza, se pregunta la escritora: «¿Qué origen pudo tener la preocupación contra Galicia?» (28-4-1908: 1). Máxime cuando este territorio disfrutaba de gran fama a causa de las peregrinaciones, por lo que quizás la crítica de lo propiamente gallego, según el razonamiento de la autora, provenga de la conquista de Granada y del descubrimiento de América, pues lo cierto es que durante la Edad Media Galicia gozaba del reconocimiento de las restantes geografías.

Continúa Pardo Bazán con un retrato de los diversos paisajes de Galicia, sin olvidar referirse a la cultura gastronómica y a los elementos característicos de cada provincia, al tiempo que se detiene en los animales tanto marinos como terrestres que la pueblan. Resulta entonces lógico que surgieran los poetas, aquellos «que sufrieron el influjo casi mágico de esta naturaleza tan cautivadora». Por supuesto, rememora los valores primitivos de los que nos nutrimos, para terminar defendiendo la entrada del progreso, pero sin perder por ello «su gentil fisonomía, su gracia ingénua y villanesca, sus trajes, sus bailes, sus costumbres y hasta sus supersticiones, vestigios de un remoto pasado. El ideal sería adelantar mucho camino sin soltar nunca el báculo de la tradición» (28-4-1908: 1).

Pero no será esta la única ocasión en la que doña Emilia relatará las bondades de Galicia, sino que incluso describirá la naturaleza de su baile prototípico: la muiñeira. Sucede en un artículo titulado precisamente así, "La muiñeira" –recogido igualmente en *El Diario de Pontevedra* (29-12-1911: 1)–[9], en donde promueve que para poder comprender el verdadero significado de la misma «es preciso haber nacido en los valles gallegos», así como «esta mezcla de melancolía y de gozo, este no saberse si canta ó llora la *muiñeira* es lo que la hace delicada» y diferente de los demás bailes españoles. En resumen, y siguiendo sus palabras, se convierte «en manifestación de una raza».

Como observamos a la luz de estos dos artículos extraídos de *El Diario de Pontevedra*, publicados respectivamente en los años 1908 y 1911, doña Emilia esgrime una férrea defensa de su Galicia natal y de los elementos que la individualizan, circunstancia que adquiere una mayor fuerza gracias a la localización de un escrito redactado en gallego, precisamente en torno a la música de su patria chica.

Ya habíamos recogido el hallazgo de dicho texto –a cargo del estudioso Carlos Gegúndez, a quien reiteramos nuestro agradecimiento por habérnoslo cedido– con su correspondiente transcripción en el libro titulado *Emilia Pardo Bazán e a poesía romántica. Estudo, selección e edición da súa produción lírica* (2010: 59-60). Bien es cierto que sabíamos de la publicación de "A música galega" –primer y único artículo en gallego hasta el momento conocido de la escritora– en el *Correo de Galicia* de Buenos Aires, concretamente en el número 693 (3-8-1919: 1).

---

[9] "La muñeira" aparecería de nuevo en *El Progreso. Táboa Redonda* (22-9-1974):11.

Sin embargo, el archivero de la Real Academia Galega, Ricardo Axeitos Valiño, ha tenido la gentileza de informarnos recientemente acerca de un nuevo lugar de publicación del citado artículo, en este caso anterior en el tiempo. Así, fue incluido en *A Nosa Terra*, en los números 85-86, el 15 de abril de 1919.

Quizás tales documentos nos hagan reflexionar en torno a la producción pardobazaniana en su justa medida, con el objetivo de enjuiciar su obra ajenos a los tipificados prejuicios, que en nada ayudan a la investigación literaria. Si nos ceñimos al texto, observaremos cómo Pardo Bazán alude al concepto del celtismo pondaliano, pues no en vano se deja llevar por la inspiración de ese «xenial artista celta» que será el encargado, tarde o temprano, de captar toda el alma de Galicia en una pieza musical, por lo que creemos imprescindible transcribir las líneas que componen "A música galega" –anotando las variantes localizadas en el *Correo de Galicia*–, así como incluimos una imagen del texto en ambas publicaciones.

PALABRAS XUSTAS

A música galega

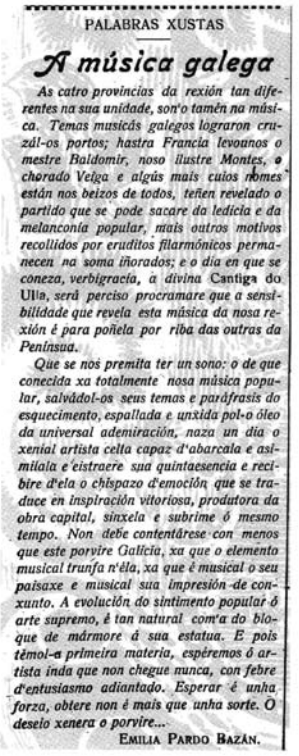
As catro provincias da rexión tan diferentes na sua unidade[10], son'o tamén na música. Temas musicás galegos lograron cruzál-os portos; hastra Francia levounos o mestre Baldomir, noso ilustre Montes, o chorado Veiga e algús mais cuios nomes están nos beizos de todos, teñen[11] revelado o partido que se pode sacare da ledicia e da melanconía popular, mais outros motivos recollidos por eruditos filarmónicos permanecen na soma iñorados; e o dia en que se coneza[12], verbigracia, a divina Cantiga do Ulla[13], será perciso procramare que a sensibilidade que revela esta música da nosa rexión é para poñela por riba das outras da Penínsua[14].

Que se nos premita[15] ter un sono: o de que conecida xa totalmente nosa música popular, salvádol-os seus temas e paráfrasis do esquecimento, espallada e unxida pol-o óleo da universal ademiración, naza un dia o xenial artista celta capaz d'abarcala e asimilala e eistraere[16] sua quintaesencia e recibire d'ela o chispazo d'emoción que se traduce en inspiración vitoriosa, produtora da obra capital,

[10] unidades [*sic*]
[11] tañen [*sic*].
[12] Hoxe diriamos 'coñeza'.
[13] "Cantga [*sic*] do Ulla"
[14] autras da Península.
[15] permita
[16] eistrere

sinxela e subrime ó mesmo tempo. Non debe contentárese con menos que este[17] porvire Galicia, xa que o elemento musical trunfa n'éla, xa que é musical o seu paisaxe e musical sua impresión de conxunto. A evolución do sintimento popular ó arte supremo, é[18] tan natural com'a do bloque de mármore á sua estatua. E pois témol-a primeira materia, espéremos ó artista inda que non chegue nunca, con febre d'entusiasmo adiantado. Esperar é unha forza, obtere non é mais que unha sorte. O deseio xenera o porvire...

EMILIA PARDO BAZÁN.



PALABRAS XUSTAS

A música galega

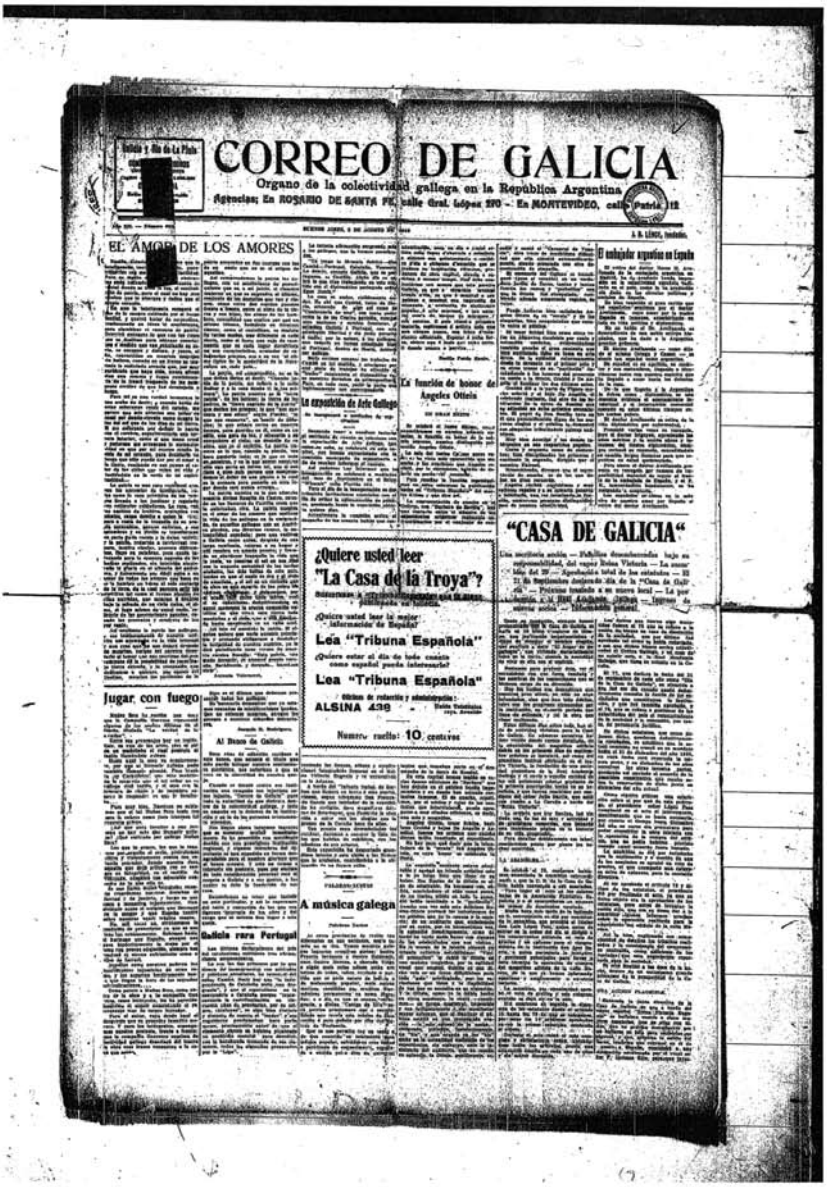
As catro provincias da rexión tan diferentes na sua unidade, son o tamén na música. Temas musicás galegos lograron cruzál-os portos; hastra Francia levounos o mestre Baldomir, noso ilustre Montes, o chorado Veiga e algús mais cuios nomes están nos beizos de todos, teñen revelado o partido que se pode sacare da ledicia e da melanconía popular, mais outros motivos recollidos por eruditos filarmónicos permanecen na soma iñorados; e o dia en que se coneza, verbigracía, a divina Cantiga do Ulla, será perciso procramare que a sensibilidade que revela esta música da nosa rexión é para poñela por riba das outras da Península.

Que se nos premita ter un sono: o de que conecida xa totalmente nosa música popular, salvádol-os seus temas e paráfrasis do esquecimento, espallada e unxida pol-o óleo da universal ademiración, naza un dia o xenial artista celta capaz d'abarcala e asimilala e eistraere sua quintaesencia e recibire d'ela o chispazo d'emoción que se traduce en inspiración vitoriosa, produtora da obra capital, sinxela e subrime ó mesmo tempo. Non debe contentárese con menos que este porvire Galicia, xa que o elemento musical trunfa n'éla, xa que é musical o seu paisaxe e musical sua impresión de conxunto. A evolución do sintimento popular ó arte supremo, é tan natural com'a do bloque de mármore á sua estatua. E pois témol-a primeira materia, espéremos ó artista inda que non chegue nunca, con febre d'entusiasmo adiantado. Esperar é unha forza, obtere non é mais que unha sorte. O deseio xenera o porvire...

EMILIA PARDO BAZÁN.

Emilia Pardo Bazán, "Palabras xustas. A música galega", *A Nosa Terra*, números 85-86 (15-4-1919): 6.

[17] esto
[18] e.



CORREO DE GALICIA

Organo de la colectividad gallega en la República Argentina

Agencias: En ROSARIO DE SANTA FE, calle Gral. López 370 — En MONTEVIDEO, calle Patria 12

EL AMOR DE LOS AMORES

Jugar con fuego

Galicia rara Portugal

La exposición de Arte Gallego

La función de honor de Angeles Ottein

¿Quiere usted leer "La Casa de la Troya"?

¿Quiere usted leer la mejor información de España?

Lea "Tribuna Española"

¿Quiere estar el día de todo cuanto como español pueda interesarle?

Lea "Tribuna Española"

Oficinas de redacción y administración: ALSINA 439

Número suelto: 10 centavos

A música galega

"CASA DE GALICIA"

El embajador español en España

Emilia Pardo Bazán, "Palabras xustas. A música galega", *Correo de Galicia*, Buenos Aires, nº 693 (3-8-1919): 1.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

"Descripción de las Rías Bajas", Signaturas 260/16.0 y 260/1.0, Fondo de Poesías Emilia Pardo Bazán (RAG, A Coruña).

"Se alza en el Norte un pino solitario", Signaturas 261/7.0, 261/8.0, 261/9.0, Fondo de Poesías Emilia Pardo Bazán (RAG, A Coruña).

Signatura 272/1-2: 8-9 (RAG, A Coruña).

Fuentes secundarias

Axeitos Valiño, Ricardo e Carballal Miñán, Patricia (2005): "Algunhas notas acerca da poesía de Emilia Pardo Bazán", *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, 2005, núm. 3, 211-238.

Blanco Freijeiro, Antonio e Ferreiro, Celso Emilio (1999): *Musa alemá: versión de 6 poetas*, Galicia, Hipocampo Amigo [reprodución facsímil da edición de Pontevedra, Sabino Torres editor, 1951].

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

Crespo, Gonçalves (1888): *Nocturnos*, prólogo de Maria Amália Vaz de Carvalho, Lisboa, Tavares Cardoso & Irmão, 3ª edición.

Fernández-Couto Tella, Mercedes (2005): *Catálogo da Biblioteca de Emilia Pardo Bazán*, A Coruña, Real Academia Galega.

Freire, Ana María (ed.) (1991): *Cartas inéditas a Emilia Pardo Bazán (1878-1883)*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza.

Fuentes Ruiz, José (trad.) (1947): *Heinrich Heine*, ensayo crítico de Cristóbal de Castro, Madrid, Gráficas Reunidas.

González Herrán, José Manuel (2003): "Heinrich Heine e Emilia Pardo Bazán", *Músicos e poetas. IV Ciclo de Lied de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, Asociación Galega da Lírica Teresa Berganza, 109-124.

Hemingway, Maurice (1996): *Emilia Pardo Bazán. Poesías inéditas u olvidadas*, Exeter, University of Exeter Press.

Legal, Nelly (1968): "Contribution à l'étude de Heine en Espagne, Emilia Pardo Bazán critique et traductrice de Henri Heine", *Annales de la Faculté de Lettres et Sciences Humaines de Nice*, núm. 3, 73-85.

Levy, Josette (1958): "Emilia Pardo Bazán y el regionalismo gallego", *Boletín de la Real Academia Gallega* 28/327-332, 59-79.

Montero Padilla, José (1953): "La Pardo Bazán, poetisa", *Revista de Literatura* III, 363-383.

Pardo Bazán, Emilia (15-10-1875): "Descripcion de las Rias Bajas", *La Lira*, 6-7. Este poema figuró igualmente en las siguientes publicaciones: *Revista Galaica* (30-10-1875: 315-316), *El Heraldo Gallego* (28-10-1875: 339; 4-11-1875: 346), *Escritoras Españolas Contemporáneas* (Madrid, Biblioteca Universal, 1880, LVIII, 81-88), *La Gaceta de Galicia* (8-5-1884, nº 1525: 1; 9-5-1884, nº 1526: 1; 10-5-1884, nº 1527: 1), *Faro de Vigo* (2-6-1968: 19).

_____ (17-8-1877): "Bocetos al lápiz rosa. El oficio de poeta", *El Heraldo Gallego*, 101-103.

_____ (10-3-1878): "Baladas gallegas de Eduardo Pondal libremente traducidas", *El Heraldo Gallego*, 109. Fueron reproducidas en *El Eco de Galicia*, La Habana (27-5-1883, nº 48: 5-6; 8-3-1885, nº 141: 6-7).

_____ (6-6-1880): "Se alza en el Norte un pino solitario", *El Diario de Lugo*, 2.

_____ (10-7-1880): "Respuesta a un gallego viejo", *Revista de Galicia*, 177-178.

_____ (15-22 Mai 1887): "Poètes galiciens. Le Barde Eduardo Pondal", *Les Matinées Espagnoles. Nouvelle Revue Internationale Européenne*, 325-331.

_____ (7-2-1898): "Cleopatra", *La Ilustración Artística*, 90.

_____ (1-5-1899): "La vida contemporánea. Desde el extranjero", *La Ilustración Artística*, 282.

_____ (28-4-1908): "Galicia", *El Diario de Pontevedra*, 1.

_____ (29-12-1911): "La muiñeira", *El Diario de Pontevedra*, 1.

_____ (15-4-1919): "Palabras xustas. A música galega", *A Nosa Terra*, números 85-86, 6. Este artículo también se publicó en el *Correo de Galicia*, Buenos Aires (3-8-1919, nº 693: 1).

_____ (1973): "Apuntes autobiográficos", Emilia Pardo Bazán: *Obras Completas*, edición de Harry L. Kirby, Madrid, Aguilar, tomo III, 698-732.

_____ (1984): *De mi tierra*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia.

_____ (1999): *Obras Completas, I (Novelas)*, Darío Villanueva y José Manuel González Herrán (eds.), Madrid, Biblioteca Castro.

Pondal, Eduardo (1995): *Poesía galega completa. Queixumes dos pinos*, Manuel Ferreiro (ed.), Santiago de Compostela, Sotelo Blanco, tomo I.

Rivas, José Pablo (trad.) (1914): *Obras poéticas de Enrique Heine*, ilustraciones de Pablo Humann y P. Grot Johann, Barcelona, Montaner y Simón, Editores.

Rodríguez Yáñez, Yago (2010): *Emilia Pardo Bazán e a poesía romántica. Estudo, selección e edición da súa produción lírica*, Guitiriz (Lugo), Asociación Cultural Xermolos.

Rosendo Fernández, María Sandra (1997): *"Himnos y sueños", libro de poesías inéditas de Emilia Pardo Bazán. Edición, estudio y notas*, Memoria de Licenciatura dirigida por el Prof. José Manuel González Herrán, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.

Sinovás Maté, Juliana (1999): *Emilia Pardo Bazán: la obra periodística completa en "La Nación" de Buenos Aires (1879-1921), I*, A Coruña, Deputación Provincial.

La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán
Núm. 8, pp. 227-238.
© 2010-2011. Casa-Museo Emilia Pardo Bazán

"La Pastora" y "Gotas de agua", dos trabajos de Emilia Pardo Bazán en *La Dinastía*

Javier López Quintáns
(IES "RAMÓN Mª ALLER ULLOA (LALÍN)")
jlquitans@edu.xunta.es

(recibido xullo/2011, revisado setembro/2011)

RESUMEN: La recuperación de artículos periodísticos de Emilia Pardo Bazán constituye una tarea todavía abierta. El artículo presente exhuma los documentos "La Pastora" y "Gotas de agua", precedidos de impresiones sobre Galicia (el telón de fondo de ambos trabajos) en la obra de Pardo Bazán. Finalmente, los textos son editados.

PALABRAS CLAVE: Pardo Bazán, artículos, Galicia, edición.

ABSTRACT: The recovery of Emilia Pardo Bazán´s articles is a task still open. The present article digs documents "La Pastora" and "Gotas de agua", preceded by impressions about Galicia (the background of both works) in the works of Pardo Bazán. Finally, the texts are edited.

KEY WORDS: Pardo Bazán, articles, Galicia, edition.

Galicia, la tierra chica de Emilia Pardo Bazán, ocupa las páginas de su obra, como lugar de ambientación para sus textos ficticios y estampa rememorada en multitud de colaboraciones periodísticas. El eco del mar, insomne y bravío, arropado de una magia hipnótica; las rías, con el trasiego del marino ceñudo luchando contra las adversidades; la resonancia de la música en las romerías, y el acompasado vaivén de las parejas; la naturaleza frondosa y viva que envuelve las marcas del horizonte; la belleza y el atraso impúdico. Con este contexto, las líneas que al lector se ofrecen procuran la edición de dos artículos, "La Pastora" y "Gotas de agua", trabajos localizados en *La Dinastía* (ubicación que habrá que discutir, en el apartado final). Antes de ello, abordaremos, en primer lugar, Galicia como motivo en la producción cronística de Emilia Pardo Bazán, pues constituirá una propicia e inicial contextualización (con su protagonismo en el primer artículo, y su papel de trasfondo para la rememoración del suceso heroico en el segundo), dando eco a menciones en su labor en la prensa y sus libros de viajes (cuyo germen a su vez, en gran parte, está en periódicos). Tras el inicio que marca el ambiente de estas líneas, nos ocuparemos con brevedad de "La Pastora" y "Gotas de agua", para al cabo proceder a su edición.

GALICIA, TIERRA Y MELANCOLÍA

En la obra de Pardo Bazán adquiere la región gallega un peso ejemplar. Galicia la fascina, en la explosión de la naturaleza fértil, de la vegetación que emana sonidos

y magia; una combinación de elementos que acaba convirtiendo el terruño galaico en un referente turístico indiscutible[1]. La autora se siente atrapada por la gente laboriosa, emigrante y luchadora, en una tierra aquejada de infortunio desde antiguo, y se defiende de los que la acusan de despego[2]. Percibimos que esa tierra la fascina desde múltiples enfoques, como el toque añejo de sus construcciones, el silencio evocador de las piedras y la historia adormecida en los muros (el sabor arqueológico de Santiago, por ejemplo, o la cruz de Allariz). Estas disertaciones le facilitan la reivindicación de la riqueza artística de la región gallega[3].

Los matices hasta ahora presentados, en su debida sazón, se reavivan con asiduidad delatora en sus páginas, como lienzo obsequioso que facilita el fluir de la palabra. Con el devenir de tales pensamientos, recorramos algunas de sus visiones de la pequeña patria.

Las estampas en *De mi tierra* (1888) arrancan con la visita a la casa del padre Feijoo. Los seis expedicionarios contemplan el paisaje que se desliza ante el ajetreo de los dos vehículos, los carruajes que colean próximos a un serpenteante río Miño. De otra parte, languidecen las huellas ferruginosas del tren. La excursión continúa hasta un desenlace propicio, pues se produce el dichoso descubrimiento de la casa del sabio en Casdemiro. Teje la autora, con el verbo puntilloso, la aureola mágica de la tierra, fraguada con las paradas en el monasterio de San Rosendo en Celanova, la iglesia del Salvador (y su capilla de Santa Ilduara); también, en la misma proporción, la hospitalidad de las gentes, siempre obsequiosas. Sigue su viaje hasta Mondariz y el castillo de Sobroso, empapado por evocaciones como la atávica de la Galicia de almas en pena y procesiones mortuorias. Monforte, Rivas del Sil, el convento de San Lorenzo en las proximidades a Santiago de Compostela, construyen el lienzo febril. Tras ello, Marineda merece comentario aparte, ensalzándose la torre de Hércules, el bullicio del mercado y el palpitar de la gente.

El dibujo pardobazaniano persigue matices sugestivos, a la captura de zonas dispares. La conventual Allariz, la llanura de Xinzo de Limia y el Verín próximo a

---

[1] *La Ilustración Artística* (10 de noviembre de 1913): número 1663, pág. 508; "Galicia y sus capitales. (Fisonomías cívicas). I. La Coruña" (5 de diciembre de 1878): *El Heraldo Gallego*, núm. 292, págs. 425-227; (31 de diciembre de 1878): núm. 297, págs. 457-459; (10 de enero de 1879): núm. 300, págs. 19-22); "Bocetos del paisaje gallego" (18 de abril de 1880): *La Ilustración Gallega y Asturiana*, núm. 11, pág. 134 o "De mi tierra [Ribadavia, Melón, Junquera, Allariz, Mezquita]" (13, 27 de noviembre, 11 de diciembre de 1893): *El Imparcial* .

[2] Piénsese, por ejemplo, en lo que dice en el "Discurso pronunciado en los Juegos Florales de Orense": "¿Ni cómo podría encontrar eco en Orense aquella peregrina afirmación de mi desamor y desdén por la tierra gallega (...)? Al retratarse Auribella en el cristal de mis descripciones, saturadas de esa simpatía sin la cual el arte es yerto y marmóreo; (...) al verme recorrer su comarca, explotar sus monumentos, para traducir lo vivido en lo escrito, (...) ¿cómo iba a conocerme por las señas de gallega desnaturalizada, y qué mucho si exclamó con asombro como ante las malas caricaturas donde faltan, aun para satirizarlos, los rasgos característicos de la fisonomía?" (*Obra crítica*, pág. 309). Véase también "Discurso de Emilia Pardo Bazán" (1902): *Centro gallego de Madrid, memoria leída y discursos pronunciados en la sesión inaugural de la sociedad, celebrada el día 5 de mayo de 1902*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Idamor Moreno Cruzado.

[3] "Crónica" (30 de septiembre de 1906): *La Nación*, Buenos Aires, pág. 6.

la frontera portuguesa aparecen en sus *Apuntes de un viaje. De España a Ginebra*. Visión merece también Villaverde de Limia en Lugo, zona contagiada de la simbiosis del paisaje gallego con el de Castilla. En el pueblo, se erige el palacio de Villaverde (*Por la España pintoresca*, "El templo"). Poco después, se indica que llegan a la capilla de la Angustia y más adelante a Betanzos, con sus palacios casi en ruinas, la iglesia de San Francisco, el fragor en la feria (*Por la España pintoresca*, "El mediado en Betanzos").

La Pardo Bazán cosmopolita, de inquietud insoslayable y espíritu de búsqueda de lo nuevo, la misma que recorre media Europa y se codea con figuras granadas de la intelectualidad del momento, no da la espalda a su tierra chica, y la recorre con insaciable empeño, sin que los años delaten un mínimo desinterés ante la diversidad de visiones con que topa. En el artículo "La vida contemporánea" (*La Ilustración Artística*, 28 de septiembre de 1908), como puntilla, confiesa haber visitados tres provincias (Coruña, Pontevedra y Orense) en ocho días, con paradas como la de Rivadavia o el puerto de Vigo (el puerto fascinante y luminoso, lleno de vida, que reaparece con insistente empeño). No en vano el mar juega papel esencial en sus cotejos de ilustradora de estampas. Pero, quizás, más que el mar, el poder revulsivo del agua, fuerza pura, sanadora y destructora a la vez. Tengamos presente su insistencia en los comentarios sobre las aguas termales, muy en la línea de las ideas higienistas de la época, con los balnearios de Mondariz y A Toxa a la cabeza[4].

Son numerosas las muestras que se podrían ofrecer, buscando los párrafos que el lector observa servir de mera evocación introductoria. Unas pequeñas gotas, jalonadas con rebrotes dispares como el santuario de *La leyenda de la Pastoriza*; o la Isla de Cortegada, en su momento regalo al rey Alfonso XIII con el objeto de que construyese un palacio de verano. De igual forma el fresco impacto de las rías: en viaje en automóvil llega hasta la ría de Arousa, perfilada la grandiosidad del paisaje y de las edificaciones, y ve los pueblos de Vilagarcía, Carril, Vilaxoán, etc. Con su grupo de excursionistas avista la isla, poblada de conejos y un atraso ensombrecido con la truncada esperanza del progreso (la construcción de un palacio que nunca se concretó). Una alegoría, para ella, de otras miserias de la humanidad[5].

Coro de notas melodiosas que presenta la tierra, la que puede fascinar a los viajeros, pese a los graves problemas en infraestructuras, especialmente en el ferrocarril. Esa misma Galicia es evocada en paralelo a Irlanda, tierras ambas fecundas y generosas, sojuzgadas y tristes, de supuesto celtismo y clima afín (húmedo e inestable). Pero

---

[4] *La Ilustración Artística* (30 de septiembre de 1912): número 1605; *La Nación* (6 de octubre de 1912): Buenos Aires; *La Ilustración Artística* (22 de agosto de 1898): número 869; *La Ilustración Artística* (22 de agosto de 1898): número 869; *La Ilustración Artística* (21 de agosto de 1899): número 921; *La Ilustración Artística* (4 de septiembre de 1899): número 923; *La Nación* (17 de noviembre de 1912): Buenos Aires; *La Ilustración Artística* (26 de julio de 1909): número 1439.

[5] *La Ilustración Artística* (17 de agosto de 1896): número 764; "Crónicas de España", "Crónica" (31 de diciembre de 1913): *La Nación*, Buenos Aires, pág. 9; "Crónicas de España" (28 de octubre de 1920): *La Nación*, Buenos Aires, pág. 4.

al cabo comunidades de devenir disonante, pues Galicia revela males como los de una España indolente, y arrastra el peso fatigoso del caciquismo[6]. La Galicia que es costumbres y tradición, una tierra musical, porque allí la música es pieza relevante. Cada canto es esencia de la gente, queja de la tierra y símbolo de su naturaleza. La muiñeira se convierte así en manifestación de ramificaciones frondosas y variadas[7].

Llega a concebir, en suma, una tierra cual vergel benévolo en la que, incluso, el clima es calificado de apacible (quizás sobre ello mucho tendrían que decir los gallegos), como ocurre durante el recorrido biográfico por la figura de Pastor Díaz[8]. Tierra vigorosa, olvidada en la lejanía, protagoniza un cuadro encomioso y complaciente a ratos contrarrestado por sucesos bárbaros, costumbres ominosas y atrasos impúdicos. El *lobishome*, el sacamantecas, los crímenes rurales… No se enturbie, de momento, el lector con ello. La recreación apacible de las líneas precedentes era evidentemente intencionada. Con ella precedemos al tono de los artículos que en breve se editan. He aquí pues.

"LA PASTORA" Y "GOTAS DE AGUA": PRESENTACIÓN Y EDICIÓN

Los trabajos que se presentan en las páginas siguientes han sido extraídos de *La Dinastía*, el "Diario político, mercantil, literario y de avisos" dirigido inicialmente por Marcial Morano, una publicación barcelonesa cuya vida se acota entre los años 1883 y 1904. "La Pastora" se incluye en la tirada de un miércoles 6 de septiembre de 1899 (número 7019, págs. 1-2), mientras que "Gotas de agua" forma parte de la del viernes 22 de septiembre de 1899 (número 7035, pág. 2). Ahora bien, esa no es su ubicación original, dado que se indica escuetamente del primero que procede de *El Nacional* y del segundo de *El Español*. Sobre el procedimiento de la extracción y los datos editoriales del soporte original se produce un subrepticio y oneroso silencio. Pese a ello, la necesidad de recomponer la producción periodística de la autora, precisando los rotativos en los que sus colaboraciones aparecen y editando los textos rescatados, motivan el presente estudio. *La Dinastía* configura, por tanto, la fuente que nos sirve de punto de partida, pues por el momento la búsqueda de los trabajos rescatados en su supuesto soporte original ha resultado infructuosa. Hasta la fecha, se pueden perfilar varias cábalas. Teniendo presente los datos cronológicos de los artículos pardobazanianos (en especial, según los asuntos que trata) y el contenido desarrollado, la extracción del segundo podría proceder de *El Español*, rotativo que se publica entre 1898 y 1902, dirigido por Manuel S. Quejana. Por otro lado, entre los años 1894 y 1934 circula *El Nacional: diario de la mañana*, posible

---

[6] "Crónica"(21 de febrero de 1904): *Vida Gallega*, 3, en Axeitos Valiño y Carballal Miñán 2003; "Semejanzas y desemejanzas entre Irlanda y Galicia" (6 de diciembre de 1920): en *La Nación*, Buenos Aires, pág. 4.

[7] "Un recuerdo a la tierra. Los orfeones marinedinos": *Por Francia y Alemania*.

[8] "Cartas de la condesa. Una biografía de Pastor Díaz (poeta y escritor gallego)" (7 de enero de 1912): *Diario de la Marina*.

contenedor original del primero. Nuestras indagaciones han sido, como se comentó no sin tono quejoso, infructuosas dado que no se han localizado los artículos en el soporte original. Queda de momento apuntado, a la espera de un vaciado futuro más exhaustivo que puede deparar nuevas sorpresas. Se emplaza al lector, si así gusta, a la aparición de futuros artículos.

El contenido de los trabajos editados presentan destellos familiares para el lector de la producción pardobazaniana. Del primero se destila cierto sabor bucólico de Galicia, al contemplar la procesión de La Pastora. Alude Pardo Bazán a la romería de la Divina Pastora en Cambados, el mismo lugar en el que se encuentran las ruinas del Pazo de Bazán (construcción del XVII relacionada con el linaje de doña Emilia). En el monte Pastora se encuentra la capilla consagrada al culto de la Virgen del mismo nombre desde el siglo XVIII. En su honor se celebra la romería estival que refiere Pardo Bazán, tradicionalmente adornada con ciertas notas características: la venta de melón y sandías por parte de los agricultores de la zona; el atuendo de pastor de los romeros; o la subida al monte.

Con el avance del texto aparece la estampa costumbrista, jalonada de la variada concurrencia en la comida campestre, las rosquillas, el melón; como costumbrista es también la descripción final de las jóvenes de buena cuna ataviadas con el traje regional (el mantelo negro, la cofia, los cabos de talle). La autora menciona otras romerías; tales son la santa Rosalía de Sanxenxo o el San Roque de Vilagarcía. Y le impresiona definitivamente la llegada de la imagen de la Virgen con el niño, figura del siglo XVIII, junto a una barca que evoca la condición de comarca marinera del lugar. Ambiente bucólico, en síntesis, con la figura del niño vestido de pastor y los efluvios de la literatura pastoril.

"Gotas de agua" da cuenta de un suceso bien diferente. La autora, paseando por su Marineda natal, distingue la figura del mercante "Montserrat" en la bahía. La visión del barco introduce los pasajes encomiásticos en los que se presenta al barco que fue capaz de burlar el bloqueo estadounidense, y se elogia la valentía de los hombres que resisten en los fuertes sitiados en Cuba (con probabilidad, Cienfuegos o Matanzas). La gesta heroica de los tripulantes de la embarcación citada se remonta al 10 de abril de 1898, fecha en la que, bajo el mando de Manuel Deschamps y Martínez, parte desde Cádiz con material militar y alimentos rumbo a Cuba. Regresa finalmente a Coruña el 20 de mayo tras ser hostigado insistentemente por barcos americanos.

De estas líneas, mención aparte de las anotaciones tributarias a las hazañas antes referidas, es sugestiva la presencia de los versos de Leopardi, autor que casi como fugaz alusión florece en algunos pasajes pardobazanianos (como *La cuestión palpitante*: III, XIV; *El lirismo en la poesía francesa*: 304; *La literatura francesa moderna*. *El naturalismo*: 125, 265, 275, 300; *La literatura francesa moderna*. *El romanticismo*: 103, 106, 107; *La literatura francesa moderna*. *La transición*: 144, 301, 304; etc). Versos que delatan el interés que suscitó el poeta en la autora, más allá de una mera lectura íntima. Dicen así:

Ne le spose vi foro e i fligi accanto
Quando su l´aspro lito
Senza baci moristi e senza pianto…

Extracto de la bella composición "All´Italia" ("O patria mia, vedo le mura e gli archi/E le colonne e i simulacri e l'erme/Torri degli avi nostri,/ Ma la la gloria non vedo"), como de allí procede el siguiente fragmento:

La vostra toma e un ara; e qua mostrando
Verran le madri ai parvoli le belle
Orme del vostro sangue…

No es, aun así, la única referencia que permite el símil encomiástico. La mención del Alonso Quijano cervantino pero sobre todo de *Napoleón en Chamartín* de Galdós la guían también. Loa en el último caso con la figura del capitán Santiago Fernández la valentía de estos héroes. Santiago Fernández representa la resistencia heroica (desde otra dimensión, podríamos decir suicida) del militar que resiste ante la invasión napoléonica de Madrid, pese a que hecho consumado es que los franceses hayan tomado el poder en la capital, pagando con su vida el osado tan vano empeño. Nuestra semblanza, advirtámoslo, no debe llevar a engaño al lector, ante la evidencia de que Pardo Bazán lo rememora en tanto que modelo positivo que poner equidistante a la grandeza de los hechos del "Montserrat".

El énfasis laudatorio que se refiere engarza con la apostilla de los acontecimientos de Baler, localidad filipina sitiada por independentistas que cincuenta soldados (conocidos para la posteridad como "Los últimos de Filipinas") defendieron con ahínco. Pardo Bazán, como término, apunta a la obra de Heredia referida a los conquistadores, y termina con un suceso de corte anecdótico: el individuo de la cara desfigurada por el machete de un mambís (un guerrillero cubano); un lugareño de Marineda, anheloso de una rápida recuperación para retornar de inmediato a la guerra. Con este embalaje se conforman todos estos frescos, recuerdos de heroicidades, gotas de agua que la autora junta para procurar que se sacie una sed de por sí insaciable.

Nota a la edición

Se transcriben los textos modernizándose la ortografía y enmendándose las erratas. Se ha respetado la puntuación de la autora cuando no discrepaba con la norma actual.

"La Pastora"

Si creéis que ha muerto la égloga y sus estrofas enmudecido (que ya no hay poetas pastoriles en acción), ni quien celebre regaladamente "Debajo el alta peña sus amores", mientras la tórtola se asienta en el olmo para repetir su queja flébil, y las palomas exhalan ronco arrullo; si creéis que esa manera de sentir peculiarísima ha desaparecido del mundo… estáis equivocados; en el alma del pueblo, fiel custodiadora del fuego sagrado, permanece; y yo acabo de saborearla viendo pasar una procesión campestre, típica: la de *La Pastora*, en Cambados (Galicia).

El santuario de La Pastora, próximo a derruida iglesia, cuyas arcadas elegantes se recortan aún en el aire, sin bóveda que sostener, hállase cercado de una tupida fraga o bosque de encinas, que trepan por el alto cerro en apretadas masas de verdor negruzco. Compacta muchedumbre hormiguea bajo los árboles preferidos del celta: aldeanos y aldeanas, señoritas emperejiladas con sus mejores trajes, esperan la salida de la procesión, entreteniéndose en comer duras rosquillas o en destripar los melones y sandías que se amontonan en cestas o por el santo suelo. La sandía y el melón son en Pontevedra obligado accesorio de las fiestas populares del verano: en carros vienen a la Santa Rosalía de San Genjo [sic.], al San Roque de Villagarcía, a La Pastora de Cambados. Y allí, en la *fraga*, sirven de comida y refresco y lavaroteo de cara a la vez, y con su color de oro viejo y de rosa rubí alegran más el cuadro, de suyo *gaitero* y regocijadísimo.

Atruenan el aire las bombas "de palenque"; voltea la campana; ábrense los paños y cortinones rojos que devoran a estilo teatral la humilde puerta de la ermita; ya está ahí la procesión, compuesta de una efigie nada más, La Pastora… ¡Precede a la efigie… un barco! En aquel pueblecito bañado por la ría, oreado por la brisa de alta mar, y que posee un barrio entero de pescadores atrozmente sucio, entre paréntesis (debieran desinfectarlo), el simbolismo de la procesión se explica. Primero, el barquito, con sus palos, jarcias y velamen, llevado a hombros por marineros que cuidan de inclinarlo violentamente a derecha e izquierda, simulando los vaivenes y sacudidas del oleaje y el tumbo peligroso en que puede la embarcación ponerse por montera de quienes la tripulan; y detrás, sonriendo, protegiendo con su gracia amorosa y dulce, la Virgen, la patrona, esperanza del navegante, estrella polar de misteriosa luz…

Y la Virgen es una pastorcita del siglo XVIII, y su Hijo, que lleva en brazos, un pastor, que apacienta ovejas entre las flores; la advocación más poética y linda que cabe idear. Ambos, Hijo y Madre, ostentan la indumentaria convencional pero ya clásica, de los pastores de Juan Meléndez Valdés y José Cadalso, y al ver aquella faldamenta azul, aquel pellico blanco, aquel cayado que engalanan rosas y capullos, aquel sombrerito de paja protegiendo la melena que en copiosos rizos se desborda, dan ganas de repetir la canción *vieillote* como minueto de Haydin [sic.]:

"¿Ven cuánta arena dorada,
Tajo en sus aguas llevó?
Pues mira, Filis amada,
Más veces te quiero yo.
¿Ves al salir de la aurora
Cuánta avecilla cantó?
Pues mira, hermosa Pastora,
Más veces te quiero yo?"

La hueste de las zagalejas de abanico, de las Amarilis, Galateas, Nises y Licidas, abandonaba la sepultura de sus cajas de sándalo y de sus saquitos de raso empalidecidos por el tiempo, y volvía a pisar con descalzo y blanquísimo pie la grama impregnada de rocío, sus rubias trenzas flotaban al aire, su aliento lo embalsamaba, sus suspiros lo estremecían mansamente. De lo más repuesto de la *fraga*, descendiendo por aquellas asperezas, veía yo apresurarse a un pastorcico que plañía sus cuitas en *glosas a lo divino*, como San Juan de la Cruz,

En su Pastora firme el pensamiento
Y el pecho del amor muy lastimado…

Y la Pastora pasaba, en lo alto de las andas, donosa, risueña, y delante, con extrañas mudanzas, agitábanse los bailarines adornados de cintas, caprichosamente vestidos, con abigarradas telas, ejecutando su danza tradicional; curioso espectáculo, que merece, ciertamente, sufrir el calor, el polvo, el cansancio de la ascensión al monte, y el cuarto de hora a "la silla de la reina", para alcanzar las lanchas sin mojarse los pies.

Antes de embarcarnos para regresar a la Toja, habiendo visto tan original procesión, entramos a descansar un momento en el Casino de Cambados. La sala estaba desierta, pero a deshora se entraron por ella cuatro o cinco garridas zagalejas, de 20 años la que más; sólo que las zagalas del casino, en vez del pellico y el faldellín, lucían el angosto *mantelo* negro, el colorado *dengue*, la nívea cofia y los multicolores cabos de talle de las aldeanas de las Rías Bajas. A pesar del atavío, no necesitamos sino verlas un punto, para comprender cómo eran señoritas, vestidas a la labradoresca usanza, que se disponían a bailar allí la *muñeira*. La égloga continuaba…

EMILIA PARDO BAZÁN (De *El Nacionall*)
(*La Dinastía*, miércoles 6 de septiembre de 1899, número 7019, págs. 1-2).

"Gotas de agua"

No hace muchos días, en la bahía de mi pueblo natal, la silueta del *Montserrate*, recostándose sobre el anaranjado celaje del Poniente, me causó la sensación deliciosa de la humedad fresca en las fauces requemadas por la sequía y el cansancio. Era aquel el valiente barquito burlador del bloqueo, el simpático *mercante* que con destreza fenicia y astucia galaica se había reído de los soberbios y poderosos, levantando el tumulto de la esperanza en nuestros corazones.

Otra gota de agua de manantial cristalino, refrigerante, ese destacamento que resistió *un año*, solo, abandonado, perdido, disgregado de la patria, la cual ni se acordaba de tal pedazo de sí misma. Mientras aquí la vida seguía el acostumbrado curso, no se interrumpían las diversiones, los espectáculos, y se urdía la trama de las horas medidas por el gusto y el deseo; mientras se encendían a punto los hornos de las cocinas y humeaban los sazonados platos, y el vino y la carne fortalecían los estómagos; mientras nos acostábamos tranquilos y veíamos nacer el sol con el descuido del que tiene segura la jornada,- un puñado de compatriotas, un puñado de Quijanos, unos míseros espectros, a quienes la fiebre consumía el vigor, en cuyo cráneo la anemia confundía los pensamientos y acaso provocaba el vértigo heroico, en cuyo vientre no entraban más que podridos pedazos de insípida calabaza y como gran festín el del anacoreta, hierbas silvestres, resistían el cerco, aguardaban de minuto en minuto la muerte, y cadavéricos, tamblándoles los nervios, extenuados por la enfermedad contagiosa que en ellos se cebaba –iban, arrastrándose, a cubrir con sus cuerpos la brecha, porque era preciso que en aquel fuertecillo, donde un girón de bandera representaba el sagrado honor de España, no fuésemos escarnecidos una vez más, ¡y de eso se encargaban ellos, los buenos Quijanos, los soñadores sublimes e inconscientes, los poetas en acción de una octava de Ercilla, ritmada por el murmurio de los lejanos mares!

¡Ah! ¡Benditos sean, por el agua pura que han ofrecido a nuestra sed! ¡Benditos los que regresaron a traernos el ejemplo elocuente de su presencia, y benditos los que allá quedan durmiendo el sueño sin despertar terrestre; los que no volverán nunca a ver el cielo de su patria, que a tantos indignos cobija! De ellos podremos decir, por boca de un cantor del sentimiento patriótico, que ha contribuido a infundirlo en nuestras venas:

Ne le spose vi foro e i fligi accanto
Quando su l´aspro lito
Senza baci moristi e senza pianto…

Pero también añadiríamos con el propio Leopardi:
La vostra tomba e un ara; e qua mostrando
Verran le madri ai parvoli le belle
Orme del vostro sangue…

Hay un *Episodio*, el quinto de la primera serie, *Napoleón en Chamartín*, donde nos refiere Galdós de qué modo acabó su vida aquel famoso gran capitán, don Santiago Fernández, entre el fuego que encendieron sus manos en el jardín de Bringas, para envolverse en llamas antes que rendirse al emperador, al tirano. Con humorismo está dibujada la figura de don Santiago, y hace reír en otros capítulos; en este no. El ser más vulgar y humilde, el que más se esconde y desaparece en el conjunto de la nación y en la grey humana, puede, después de ver deslizarse largos años dedicado a mecánicas faenas y quehaceres que nadie recuerda ni aun conoce, elevarse en una hora, en un minuto, sobre el nivel de sus contemporáneos, escribir su nombre en la memoria de todos, mediante la acción.

Tal ventaja lleva la voluntad al entendimiento: este necesita, para desarrollarse y afirmarse, el tiempo; a aquella un instante le basta. El verdadero sentido de una vida puede compendiarse en lo que dura un relámpago. Borrad lo demás, que nada significa, y queda sólo el faro, el punto brillante. Así el excelente e imaginario Santiago Fernández, recadero de Daoiz; así los héroes reales y efectivos de Baler, anónimos soldados y oscuros oficiales, hasta que les rozó con sus alas la inspiración de la resistencia. Y en su hazaña hay que ensalzar, no sólo el arranque y decisión de un momento, sino el tesón y la constancia, en medio de las privaciones, antiguo secreto del temple de alma español, cuya receta parecía perdida, tan perdida como la del esmalte estanífero de los bellos platos hispano-árabes y el repujado del guadamecí cordobés…

Alentaba todavía, alentaba la tradición, pronta a reencarnarse y a revivir. Baler fue un avatar del viejo españolismo, un salto atrás en que los vivos se impregnaron del espíritu de los muertos inolvidables. ¡No el primero ni el único, a Dios gracias! En oro y en plata nos faltó la gloria, pero así, en calderilla, suelta, todavía podemos hacerla sonar en la raída bolsa que, a guisa de hidalgos en comedia de capa y espada, arrojamos pródigamente por el balcón al menor pretexto. Fieles al individualismo anárquico de la raza (que es una sola, amalgamada, aunque de varias compuesta) los héroes españoles lo han sido por su cuenta y riesgo. No podía moverles el ansia de recompensas que otros a poca costa lograron. Movioles antes que "el cielo prometido", el "no me tienes que dar porque te quiera" del misticismo que aquí se encuentra en el fondo de la acción.

Una de las primeras *gotas de agua* recuerda ver pasar por las calles de Marineda a cierto oficial (no quiero ofender su viril modestia citando el nombre) con el rostro desfigurado, deshecho, partido en trozos por el machete mambís.

Había ido a la guerra voluntario, por evitar a un padre separarse de sus hijos; y había luchado del modo que a voces gritaban las bocas de las heridas crueles. La

carnicería de aquella faz no asustaba; conmovía más bien. Y él, señalado y marcado por las caricias de fuego y de hielo del acero enemigo, sólo aguardaba a criar alguna sangre en reemplazo de la vertida para volver allá. De la estirpe de aquellos conquistadores cantados por Heredia, sólo le faltaba haber vivido entonces, y no en estos días menguados para nuestra nacionalidad y nuestra fama.

Gotas de agua dispersas, antes que os beba el arenal, en una copa quisiera reuniros. La copa había de ser de ágata, con pie de maravillosa orfebrería, incrustada de gemas y piedras preciosas, semejante a las del Renacimiento custodiadas en el tesoro que se guarda en el museo de Madrid. Y cuando el desaliento me sobrecogiese acercaría los labios a la copa…

EMILIA PARDO BAZÁN (De *El Español*)
(*La Dinastía*, viernes 22 de septiembre de 1899, número 7035, pág. 2).

BIBLIOGRAFÍA

Textos de Pardo Bazán:

Apuntes de un viaje. De España a Ginebra (1873) (inédito)

*La leyenda de la Pastoriza (*1887): La Coruña, José Míguez Peinó y Hermanos (impresores).

Mi romería (1888): Madrid, Imprenta y Fundición de M. Tello.

De mi tierra (1888): Coruña, Tipografía de la Casa de Misericordia.

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

Por Francia y por Alemania. Crónicas de la Exposición (1889): Madrid, La España Editorial.

Por la España pintoresca. Viajes (1896): Barcelona, López Editor, Librería Española, Colección Diamante.

Cuarenta días en la exposición (1901): Madrid, Prieto y Compañía Editores, *Obras Completas*, tomo XXI.

Por la Europa católica (1902): Madrid, Administración.

Emilia Pardo Bazán. La obra periodística completa en La Nación de Buenos Aires (1879-1921) (1999), J. Sinovas Maté (ed.), Salamanca, Diputación Provincial de A Coruña, 1999, 2 vols.

La mujer española y otros escritos (1999): G. Gómez-Ferrer (ed.), Madrid, Cátedra/ Universita de València/Instituto de la Mujer.

Cartas de la Condesa en el Diario de la Marina. La Habana (1909-1915) (2000): C. Heydl-Cortínez (ed.), Madrid, Editorial Pliegos.

La vida contemporánea (2005): C. Dorado (ed. facsimilar), Madrid, Hemeroteca municipal de Madrid, (Testimonios de prensa).

Obra crítica (1888-1908) (2010): Íñigo Sánchez Llama (ed.), Madrid, Cátedra.

Textos sobre Pardo Bazán (selección):

Axeitos Valiño, Ricardo y Patricia Carballal Miñán (2006): «Dos crónicas de Emilia Pardo Bazán recuperadas de la primera época de *Vida Gallega*», *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, 4, pp. 339-353.

Carrasco, Noemí (2007): «Emilia Pardo Bazán, novelista y viajera. Las crónicas de la Exposición Universal», en J. M. González Herrán, C. Patiño Eirín y E. Penas Varela (eds.):, *Emilia Pardo Bazán: el periodismo*, Real Academia Galega-Fundación Caixa Galicia, A Coruña, pp. 341-348.

Freire López, Ana M.ª (1999): «Los libros de viajes de Emilia Pardo Bazán: el hallazgo del género en la crónica periodística», en Salvador García Castañeda (ed.): *Literatura de viajes. El Viejo Mundo y el Nuevo*, Madrid, Castalia-Ohio State University, págs. 203-212.

González Herrán, José Manuel (1996): «Trenes en el paisaje (1872-1901). Pérez Galdós, Ortega Munilla, Pardo Bazán, Pereda, Zola, Alas», en Darío Villanueva y Fernando Cabo Aseguinolaza (eds.): *Paisaje, Juego y Multilingüismo*, X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, Universidad de Santiago de Compostela, I, pp. 345-358.

_____ (1999): «Un inédito de Emilia Pardo Bazán: *Apuntes de un viaje. De España a Ginebra* (1873)» en Salvador García Castañeda (ed.): *Literatura de viajes. El Viejo Mundo y el Nuevo*, Madrid, Castalia-Ohio State University, págs. 177-187.

_____ (2000): «Adanzas e visións de dona Emilia (A literatura de viaxes de Pardo Bazán)», *Revista Galega do Ensino*, 27, págs. 37-62.

López Quintáns, Javier (2009): «Días de asueto: esparcimiento, descansos regeneradores y viajes de placer en la obra de Emilia Pardo Bazán», *La Tribuna. Cadernos de Estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 6, pp. 325-358.

Patiño Eirín, Cristina (1998): «La aventura catalana de Pardo Bazán», en L. F. Díaz Larios y E. Miralles (eds.): *Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX. 1º coloquio (Barcelona, 1996). Del Romanticismo al Realismo*, Barcelona, Universitat de Barcelona, pp. 443-455.

Rubio Jiménez, Jesús (2001): «Un viaje olvidado de Emilia Pardo Bazán «Por tierras de Levante»», *Murgetana*, 105, pp. 93-111.

La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán
Núm. 8, pp. 239-242.
© 2010-2011. Casa-Museo Emilia Pardo Bazán

Otro texto recuperado de Emilia Pardo Bazán: "La primera peseta" (1902)*

José Manuel González Herrán
(UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA)
josemanuel.gonzalez.herran@usc.es

(recibido setembro/2011, revisado outubro/2011)

RESUMEN: En este trabajo se recoge la transcripción de un texto de Emilia Pardo Bazán publicado en la revista *Pluma y Lápiz* en el que responde a una encuesta sobre cómo ganó su primera peseta.

PALABRAS CLAVE: Pardo Bazán, *Pluma y Lápiz*, artículo, "primera peseta".

ABSTRACT: A short text published in Pluma y Lápiz in 1902 is transcripted through this article. It was devoted to answer an interview about how EPB earned her first coin by means of writing.

KEY WORDS: Pardo Bazán, Pluma y Lápiz, Article, First Coin.

El repaso de la prensa española de los últimos años del siglo XIX y primeros del XX (cada vez más fácil, gracias a las *hemerotecas digitales*) continúa deparándonos gratas sorpresas, en la recuperación de colaboraciones periodísticas olvidadas de Emilia Pardo Bazán. Así ha sucedido con el breve texto que ofrezco, aparecido en la revista *Pluma y Lápiz*, cuyas páginas recogieron algunos cuentos de nuestra autora: "La guija", "El pañuelo", "La sombra", "La sor". En la colaboración que ahora nos ocupa doña Emilia participaba en una encuesta de la publicación barcelonesa a diversos escritores y artistas españoles (Manuel de Palacio, Cecilio Pla, Salvador Rueda, José Fernández Bremón, Manuel Osorio y Bernard, Agustín Querol, Nilo María Fabra, José Villegas, Tomás Luceño, Tomás Bretón, Mariano Benlliure, Apel·les Mestres, Francisco Silvela, Pompeyo Gener, Armando Palacio Valdés…), a quienes se les preguntaba cómo habían ganado su primera peseta: la respuesta de doña Emilia aparece en la página 591 del número 111 (1902), con una nota de presentación, sin firma, e ilustrado con una conocida fotografía de la escritora.

Dado que, tras esta nota mía, se reproduce el facsímil de aquella página (tomada de la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España, en http://

---

* Este trabajo forma parte del proyecto de investigación *Ediciones y estudios críticos sobre la obra literaria de Emilia Pardo Bazán* (Referencia: FFI2010-18773.FILO), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, que dirijo en la Universidad de Santiago de Compostela.

Agradezco a mi colega de la Universidad de Murcia Enrique Encabo Fernández la información que me permitió localizar este texto. Que, según luego he sabido, ya había encontrado Mar Novo Díaz, a quien agradezco también la generosa cesión de su prioridad sobre este hallazgo.

hemerotecadigital.bne.es/cgi-bin/Pandora), no creo necesario transcribir todo su contenido, sino tan solo el texto de doña Emilia, que la revista ofrece en su manuscrito (como hizo con los demás encuestados). Anoto mi transcripción en lo que me ha parecido necesario o conveniente; el interés biográfico y literario de esa cuartilla es tan evidente no que precisa más explicaciones ni comentarios.

La primera peseta

Mi primera peseta, o, hablando con propiedad, mis[1] primeras pesetas literarias[2], las gané en Barcelona, con el editor Tasso, si la memoria no me es infiel- y a fin de[3] conservar el recuerdo de esa fecha[4], las empleé en un cintillo de brillantes para[5] el dedo meñique.

Mis primeras pesetas literarias en el extranjero fueron las de la traducción de Pascual López al alemán: quinientos francos que entonces no se diferenciaban de quinientas pesetas tanto como ahora, ni la mitad siquiera…

Mis últimas pesetas literarias[6] las ganaré probablemente el día anterior al de mi muerte, o quien sabe si el mismo… porque ya esto de escribir es en mí una tema[7], y el no escribir gratis, una convicción. No hay dinero mejor adquirido[8]. Otras[9] labores[11] dan más provecho: casi todas… Tanta honra, ninguna.

Emilia Pardo Bazán[11]

Pluma y Lápiz (Barcelona), nº 111 (1902), p. 591

---

[2] *o, hablando con propiedad, mis*: escrito sobre la línea, para suplir lo tachado: *que no fue una sola, para hablar* [palabra ilegible]; *hablando*, sobrescrito para suplir dos palabras tachadas, difícilmente legibles (la segunda podría ser *hablar*).

[3] *literarias*: escrito sobre la línea, para suplir una palabra tachada e ilegible.

[4] *a fin de*: escrito sobre la línea, para suplir una palabra tachada: *para*

[5] tachada una palabra difícilmente legible (acaso *adquirí*)

[6] *para*: escrito sobre la línea, para suplir una palabra tachada e ilegible (*¿en*?)

[7] literarias: añadido escrito sobre la línea.

[8] *una tema*: escrito sobre la línea, para suplir tres palabras tachadas e ilegibles.

[9] antes de *adquirido* había escrito, y tachado, *ganado* (posiblemente, para evitar la repetición, pues anteriormente había escrito *ganaré*)

[10] *Otras*: escrito sobre la línea, para suplir unas palabras tachadas e ilegibles.

[11] *labores*: escrito sobre la línea, para suplir una palabra tachada e ilegible.

[12] firma rubricada.

La primera peseta

Emilia Pardo Bazán

Es un talento enciclopédico, maravilloso, de los que nacen una vez en siglo para que en este mundo haya de todo un poco. Sus libros, sus discursos y su conversación lo demuestran. La «madre Feijóo», como alguien graciosa y oportunamente la calificó en tiempos en que hacía alarde de su erudición, su amenidad y su incansable afición por el estudio publicando el *Nuevo Teatro Crítico*, ha redimido con su labor á las mujeres literatas, entrando por derecho propio en el concierto universal del ingenio masculino... y dejando achicados á muchos individuos del citado concierto. Se ha empeñado en europeizarnos y lo conseguirá de un momento á otro, y eso tendremos que agradecerla, sin habernos movido de nuestra casita. Escribe casi tanto como el *Tostado*, sin que la abundancia de producción perjudique la calidad del trabajo, y todavía tiene tiempo para atender los ruegos de PLUMA Y LÁPIZ, y enviarle la declaración del cómo, cuándo y dónde ganó la primera peseta, precursora de los otros muchos miles de ellas que posteriormente ha ido ganando, lo que no consiguen ¡que han de conseguir! bastantes respetables académicos que se oponen al ingreso merecido de doña Emilia en el seno de la corporación que *limpia, fija y da esplendor*.

La mayoría de las mujeres la miran con asombro y no pocos hombres con envidia, y es que de la ilustre escritora que hoy nos favorece con su autógrafo, puede decirse lo que no sé si se aplicó por vez primera á doña Concepción Arenal ó Juana de Arco:—¡Es mucho hombre esta mujer!

Mi primera peseta, ó, hablando con sequedad, una primera peseta literaria, la gané en Barcelona, con el editor Tasso, si la memoria no me es infiel y a fin de conservar el recuerdo de esa hora, las coseché en un cuartillo de bolsillo de hierro del otro siglo.

Mis primeras pesetas literarias en el extranjero, fueron las de las traducciones de Pascual Lopez al alemán: quinientos francos por entonces no es diferencia de quinientas pesetas hoy como ahora, ni las reales quinientas literarias.

Mis últimas pesetas (las tengo probablemente el día anterior al de mi muerte, ó quien sabe si el mismo... porque yo esto de escribir una obra, y el no escribir nada, es una convicción. No hay dinero mejor adquirido. Otros dan más provecho; con todos... tantas horas, no pueden.

Emilia Pardo Bazán

591

© Biblioteca Nacional de España

Imaxe tomada da web da Hemeroteca Dixital da Biblioteca Nacional de España.

La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán
Núm. 8, pp. 243-246.
© 2010-2011. Casa-Museo Emilia Pardo Bazán

Otro texto de Emilia Pardo Bazán, olvidado en la prensa, sobre minucias crematísticas

Emilia Pérez Romero
(LYCÉE L. DE VINCI, FRANCIA)
emilia.perez-romero@wanadoo.fr

(recibido setembro/2011, revisado outubro/2011)

RESUMEN: En el presente artículo se rescata un texto periodístico de Emilia Pardo Bazán publicado inicialmente en las páginas del diario *El Gráfico*, que, además de servir de complemento al documento autográfico exhumado por el profesor González Herrán, alberga informaciones singulares acerca del rendimiento pecuniario de su labor literaria y las verdaderas razones que le impulsan a consagrarse a la literatura, entendida ésta en el sentido más amplio del término.

PALABRAS CLAVE: Pardo Bazán, carta abierta, encuesta, rendimiento literario, motivación creadora.

ABSTRACT: The present article has been designed to recover an EPB's text published first in the daily newspaper: El Gráfico. Apart from being a complementary text to the above mentioned, this article will be useful to present varied information related to her literary texts and the true reasons why she devoted her life to Literature.

KEY WORDS: Pardo Bazán, Open Letter, Interview, Literature, Creative Motivation.

La recuperación del material de Emilia Pardo Bazán diseminado en la prensa, y durante largo tiempo olvidado, constituye un aporte substancial para la investigación crítica de su obra, puesto que permite discernir la verdadera dimensión de sus actividades literarias, que acaso ya eran conocidas por sus contemporáneos. Dicho material atesora además valiosos datos que arrojan luz sobre la personalidad de la escritora, su obra y la vida española de aquel tiempo, tal como lo atestigua el texto que reproducimos a continuación.

Este documento se trata de una carta abierta, datada en las Torres de Meirás el 15 de julio de 1904, que doña Emilia dirige a Cristóbal de Castro, promotor de una encuesta lanzada desde las páginas de *El Gráfico* a todos los artistas, escritores, pintores y músicos, con el objeto de dar a conocer al público el producto pecuniario de sus obras[1]. Del ámbito de la literatura, intervienen algunos de los autores más sobresalientes del momento, como Jacinto Octavio Picón, *Azorín*, Leopoldo Cano, Carlos Arniches, Vicente Blasco Ibáñez, Armando Palacio Valdés, Juan Valera, Arturo Reyes, Valle-Inclán, Luis Taboada o Miguel de Palacios. Valga apuntar que la novelista

[1] *Cf.* "Los artistas y el dinero" (7 de julio de 1904): *El Gráfico*, p. 5-6. Según se infiere de los comentarios de un escritor anónimo que toma parte en la encuesta, Cristóbal de Castro remitió una circular a los creadores más relevantes del panorama artístico español con el objeto de que respondiesen a la pregunta ¿Cuánto ha ganado con sus libros? (*Vid.* "¿Cuánto ha ganado con sus libros?" (15 de julio de 1904): *El Gráfico*, p. 5).

gallega ya había participado en otra consulta del mencionado diario en la que responde a sus proyectos profesionales[2].

Fiel al modelo de la literatura epistolar y de la escritura de carácter pseudo-confidencial, muy acorde con los condicionantes constitutivos de este género periodístico, el texto aparece jalonado de las fórmulas de cortesía vigentes entonces en la correspondencia y salpicado de referencias autobiográficas en donde afloran las reflexiones de índole personal. Al margen de cualquier consideración de orden estilístico, son esos aspectos personales los que merecen un breve comentario en estas líneas introductorias, pues dotan al texto de un especial valor documental, ya en sí interesante por tratar un tema tan singular como es el de la rentabilidad literaria. En efecto, al inusual testimonio de los ingresos obtenidos por el conjunto de sus diferentes actividades literarias, la autora añade informaciones significativas que detallan su verdadera motivación creadora.

En este sentido, abre su misiva avisando que no se acerca a la literatura con ánimo de lucro, sino por afición, aunque reconozca líneas más abajo "estimar la ganancia". A continuación y tras relatar la anécdota de cómo invirtió sus primeros ingresos, revela una cifra aproximada de lo que llevaba recaudado con su pluma hasta la fecha, cuidándose de advertir que dichas ganancias, pese a no representar "torres y montones", llegaban a cubrir sus "gastos personales", "primero en parte y después totalmente". Es bien sabido que la escritura se convierte en una actividad profesional que le permite emanciparse de la tutela parental tras su separación matrimonial. Por ello, en sus abundantes escritos, tanto de índole pública como privada, no dudará en defender sus propios intereses y los de sus compañeros, en negociar sus obras con los editores, en hablar con satisfacción de sus ganancias o en reivindicar una remuneración digna para los escritores. En esta ocasión, aprovecha la coyuntura para quejarse de lo poco que se venden sus libros y para denunciar la proliferación de "ediciones furtivas" de sus obras en el mercado latinoamericano. Al fin, confiesa que su entrega a la literatura no obedece a razones materiales, sino a una mayor aspiración: el anhelo de ser conocida, estudiada, interpretada e imitada en Europa. Así, haciendo un guiño a su próxima novela, que le vale de reclamo publicitario, reconoce que lo que le incita realmente a escribir no es otra cosa que "la *Quimera*".

En suma, sin menoscabo de los beneficios económicos, sociales e intelectuales que le reportan sus numerosas y diversas actividades literarias, el verdadero acicate de doña Emilia es el ansia de triunfar allende los Pirineos merced a su pluma.

Tras esta escueta presentación pasamos a transcribir, pues, la respuesta de doña Emilia a la cuestión "¿Cuánto ha ganado usted con sus libros?" adaptando su ortografía y acentuación a los usos actualmente vigentes y manteniendo las abreviaturas

Importa precisar que parte de este documento fue transcrito ya en el número anterior de *La Tribuna*, en el artículo "La riqueza de Emilia Pardo Bazán. Un aproximación a su estudio" publicado por el "Grupo de investigación *La Tribuna*".

---

[2] Emilia Pardo Bazán (25 de junio de 1904): "Ideas y proyectos", *El Gráfico*.

¿Cuánto ha ganado usted con sus libros?

Sr. D. Cristóbal de Castro.

Muy señor mío y de mi mayor aprecio: Jamás se me había ocurrido formularme concretamente la pregunta que me dirige EL GRÁFICO por medio de usted. Yo no fui a la literatura con necesidad ni con codicia de ganar dinero, y mi buen padre, confidente de mis ansias de vocación, solía decirme:

-Procura, al menos, que no te lo cueste.

Las invectivas –por cierto originales en su pesimismo tolstoyano –de Maragall, que en la revista *La Lectura*, pone verdes a los escritores de profesión, no rezan en ese sentido conmigo. Estoy segura de que escribiría igual, aunque, por temor de no cansar, no lo publicase, si mis trabajos no me valiesen una peseta. Como el dentista norteamericano, de quien habla Bourget, *y like my work*.

No dejo de estimar la ganancia, en primer término porque implica la certidumbre de ser leído, aunque en España y demás países que Valera llama hispano-parlantes ser leído equivalga a contar un secreto a varias personas prudentes, que no lo divulgan.

A nadie le amarga un dulce; pero en los comienzos de mi labor literaria, allá por los años 1876, distaba tanto de prometerme ventajas económicas, que el importe del primer artículo que espontáneamente me pagó un editor (catalán por más señas) lo invertí en una sortija cintillo de brillantes, para conservar el recuerdo por si no volvía a repetirse el caso.

Verdad que había oído proclamar siempre como axioma que las letras no producen, y los poetas y escritores, si no tienen por su casa, andan rabiando de hambre.

Lo que desde aquella fecha fui ganando no lo conté, porque a nadie tenía que responder de ello, y las cuentas quitan tiempo y no divierten.

Y la verdad es que, acaso, las cuentas desilusionan. Considerada mi vida de escritor desde el punto de vista de las cuentas, si no vengo a sacar en limpio, como D. Juan, que más he perdido que ganado[3], sacaré que no he ganado torres y montones, relativamente al trabajo cumplido y a la bulla que metieron algunas de mis obras.

Para calcular lo que me ha valido, en conjunto, la literatura (no solamente los libros, sino los artículos en España y en el extranjero, y las traducciones de mis novelas, que en los Estados Unidos me han pagado bien), puede servirme de guía el presupuesto de mis gastos personales, cubiertos primero en parte y después totalmente por mis ganancias de pluma.

Conjeturo que en el tiempo que llevo de *sacar partido* de ella habré cobrado sobre 75.000 duros. Parece mucho así, en números redondos, y alarma; repártase entre tantos años de labor activa, casi incesante, y se verá que es modesto.

---

[3] Doña Emilia alude a uno de los comentarios que don Juan Valera vierte en su respuesta a la misma encuesta en la que ambos participan, (*Vid*. "¿Cuánto ha ganado con sus libros?"(10 de julio de 1904): *El Gráfico*, p. 5-6).

Mis libros –excepto *San Francisco, La cuestión palpitante, Viaje de novios, Los pazos, Cuentos de amor, De mi tierra, Insolación* y *Morriña*– se venden poco. Valdrán poco también, y puede ser que no sepamos comerciar en este ramo. Las ediciones que hacemos son caras; la propaganda, nula. Nuestro mercado algo substancioso, la América española, está minado por las ediciones furtivas, que no sé si deben llamarse así, porque creo (sin estar de ello segura, y esta incertidumbre demuestra mi espíritu mercantil), que no podemos perseguir ese expolio ante la ley.

No ha mucho, un importante diario sudamericano anunciaba la edición de uno de mis libros y añadía que, habiéndolo encontrado muy de su gusto los lectores, se proponía ofrecerles otro de la misma ganadería.

Así y todo, me parece que no debemos perder las esperanzas, no de lucrarnos mucho –esperanza que no merece gastar las fuerzas del alma, cuando el lucro no tiene por objeto dar pan a seres queridos –, sino de que cambie la orientación del gusto en Europa y seamos conocidos, estudiados, interpretados y hasta imitados.

En conciencia, y abstracción hecha de mi personalidad, no veo por qué no hemos de ponernos de moda siquiera una temporadita.

La pregunta de EL GRÁFICO me hace volver sobre mí misma y reconocer que no soy interesada, pues no he discurrido una hora sobre el empleo que sería más fructuoso para mi pluma. Aseguran que el teatro es lo que más produce, y, sin embargo, he huido del teatro como el diablo de la cruz. Si voy a él, no será ciertamente porque ahí me prometa una finca. Tarde es ya para eso (suponiendo que yo tenga las aptitudes que generosamente me atribuyen las gentes benévolas).

No desprecio, líbreme Dios de tan vano alarde romántico, el dinero; concederé que sea el adjetivo más galán que de la pluma brota; adjetivo, bien; sustantivo, no. Por lo que da de sí la literatura, no concibo que sin algo superior al interés, se arrostren –al menos en mi caso –las contingencias de la profesión. Si no fuese la *Quimera*…

Es cuanto puede responder a EL GRÁFICO y a usted su afectísima y constante lectora, que le saluda,

EMILIA PARDO BAZÁN

Torres de Meirás, 15 de Julio de 1904.

La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán
Núm. 8, pp. 247-252.
© 2010-2011. Casa-Museo Emilia Pardo Bazán

Unha dedicatoria de Ramón Pérez Costales a Emilia Pardo Bazán

Fernanda Leirós Fernández
(BIBLIOTECA DA REAL ACADEMIA GALEGA)
biblioteca@realacademiagalega.org

(recibido novembro/2011, revisado decembro/2011)

RESUMEN: Neste artigo a autora intenta amosar, a través do testimonio dunha dedicatoria, como se achegan dúas persoas e os seus mundos.

PALABRAS CLAVE: dedicatoria manuscrita, A Coruña, Emilia Pardo Bazán, Ramón Pérez Costales.

ABSTRACT: In this article, the author tries to show how, through a dedication, come into contact two people and their worlds.

KEY WORDS: dedication, A Coruña, Emilia Pardo Bazán, Ramón Pérez Costales.

No conxunto das obras que conforman a biblioteca de Emilia Pardo Bazán na Real Academia Galega non é estraño atoparse con dedicatorias autógrafas dirixidas á Condesa.

Agora ben, a maior parte das atopadas ata o momento, adoitan cinguirse a fórmulas típicas de cortesía nas que se fai fincapé no motivo da dedicatoria e o querida e estimada que é a persoa a quen vai dirixida[1]. Porén, ás veces, aparece algunha que rompe esa liña de formalidade e que nos achega un pouco máis ás persoas que a protagonizan e ao mundo no que viviron.

Para nós, tal é o caso da dedicatoria que Ramón Pérez Costales dirixe, na obra da súa autoría *La cocina económica*[2], a Emilia Pardo Bazán.

> A la distinguida amiga, D.ª Emilia Pardo Bazán, la Teresa de Jesus moderna, discipula de Zola; carlista [que] deshizo el carlismo; neo-catolica libre-pensadora; buena hablista, escelente critica, novelista fecunda, [monstruo] de talento, memoria colosal, corazon de gigante, (que sabe echarselo á la espalda), fea-hermosa, síntesis de todo lo varonil y de todo lo femenino, grande hasta en lo nimio, y futil hasta en lo grande, antítesis de carne y hueso, y misterio fisiologico hasta para su medico. Ramon P. Costales[3].

---

[1] Un exemplo deste tipo de dedicatorias, ademais protagonizada polas mesmas persoas que a dedicatoria que nos ocupa, atopámola na obra *Perucho*, exposta na Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, coa signatura 23133. O texto da mesma é: "A la autora del prólogo en prenda de amistad y gratitud El Autor".

[2] Dita obra ten, na biblioteca da Real Academia Galega, a signatura F-13708. A dedicatoria atópase na páxina [4].

[3] Na transcrición do texto da dedicatoria mantemos a ortografía da autora. Aparecen entre corchetes aquelas palabras de cuxa lectura non estamos completamente seguros.

Foi don Ramón Pérez Costales, segundo recolle a obra *Parlamentarios,* "un deses persoeiros que se instalaron na paisaxe da cidade herculina de fins do século pasado, e sen os cales esta cidade non se pode entender… Republicano, masón, anticlerical…".

Aínda que naceu en Oviedo (1832), e foi alí onde iniciou os seus estudos de medicina, será en Santiago de Compostela, despois de trasladarse á Coruña acompañando ao seu pai, onde rematará a carreira en 1854. Así pois, quedou vinculado a Galicia, e en particular, á cidade da Coruña, onde volverá despois de exercer como médico forense en Talavera de la Reina (Toledo). Inicialmente desempeñará o seu labor na sanidade militar, ámbito no que as súas ideas non encaixaban e do que decidiu saír para, finalmente, adicarse á medicina particular.

Probablemente, seguindo o texto da dedicatoria, foi no exercicio da medicina particular onde Ramón Pérez Costales iniciou o contacto con Emilia Pardo Bazán. Mais, somos conscientes de que a vida dunha persoa non se limita ao desempeño da súa profesión e, no caso de don Ramón, temos probas públicas de que a súa actividade abarcou diversos ámbitos, tales como a política[4], a literatura[5] e a vida social na cidade da Coruña[6]. Polo tanto, tendo en conta que tamén a Condesa se movía neses mesmos ámbitos, non nos parece aventurado pensar que, aínda que existisen puntos de vista diferentes, o contexto da medicina propiciou un achegamento no que se profundizou grazas a todos os outros aspectos que conformaban a vida de ambos os dous.

Unha idea que atopa apoio nas palabras que dona Emilia emprega no seu prólogo á obra de Pérez Costales, *Perucho*. Nel, nun tono calificado por ela mesma de "íntimo, huyendo de tiquis miquis de crítica y retórica" (Pérez Costales 1887: XVI), fai un percorrido polos rasgos que caracterizan ao "noso doutor" que non dista moito, en tono e temas tratados (carácter, orientación política, gustos literarios, dotes intelectuais e persoais, etc.), do que podemos ler na dedicatoria de Pérez Costales; aínda que dun xeito máis extenso, xa que o contexto o permite.

Transcribimos aquí unha pequena selección dalgunhas das pinceladas pardobazanianas sobre don Ramón que, ao noso entender, exemplifican o antedito.

---

[4] "Obtivo a representación en Cortes pola Coruña para a lexislatura de 1872 e por Carral para o período entre 1872 e 1873… Durante a Primeira República, Pi i Margall nomeouno ministro de Fomento, pero exerceu o cargo durante un período moi curto, desde o 11 de xuño ó 18 de xullo de 1873, de maneira que non puido acometer ningunha das moitas reformas que tiña *in mente*." (Barreiro Fernández 2003: 524-525).

[5] Publicou "diversos folletos propagandísticos a favor da República, como 'La verdad a las aldeas' (1869)" e unha "vitriólica carta titulada 'Un Gobernador y un alcalde por dos cuartos', motivada polo recibimento cívico que o alcalde lle deu ó Rei" (Barreiro Fernández 2003: 524-525). Tamén publicou poesías soltas en periódicos e revistas (*El Herculino*, *El Heraldo Gallego*…) e dous libros de poemas *El señor Juan* (1890) e *Perucho* (1887) (*Gran Enciclopedia Galega* 2003: 217), ademais da obra onde aparece a dedicatoria que nos ocupa.

[6] "O seu parlamento era a rúa, os salóns das academias e das sociedades coruñesas, nas que nunca faltaba a súa palabra crítica" (Barreiro Fernández 2003: 525).

> Otro impedimento pudo estorbarle llegar á ser el médico eminente, sério é inspirado que es, á saber: su afición incontrastable á las luchas políticas. (Pérez Costales 1887: X)
>
> La idea federativa, que no quiero calificar aquí por no darle una desazón al Sr. Costales, jamás tuvo adalid más resuelto, ni más ardiente propagandista; y la República española no poseyó Ministro responsable, más desinteresado y benéfico… (Pérez Costales 1887: XI)
>
> A esta clase de políticos, en quienes el corazón rige á la cabeza, no porque sean tontos, sino porque poseen cierta sensibilidad femenil, les apareja el porvenir toda clase de amarguras, desilusiones, rabietas y pruebas hechas de molde para quebrantar la más robusta fe. (Pérez Costales 1887: XI)
>
> idealista acérrimo en literatura… el Sr. Costales profesa, á lo que se suele llamar naturalismo, una ojeriza que se traduce en muy satíricas y graciosas censuras contra las obras, inficionadas de ese nuevo virus. (Pérez Costales 1887: XIII)

No diálogo que, desde o noso punto de vista, se establece entre dona Emilia e don Ramón, entre o seu prólogo e a dedicatoria, e, sobre todo, na dedicatioria mesma, máis impactacte pola súa propia natureza, ponse de manifesto o que, para nós, supón a lectura da mesma: o achegamento, a simpatía entre dúas persoas e dous mundos diferentes (ela carlista, naturalista e muller; el republicano, idealista e home). Parafraseando a don Ramón, unha "antítesis" en si mesma.

BIBLIOGRAFÍA

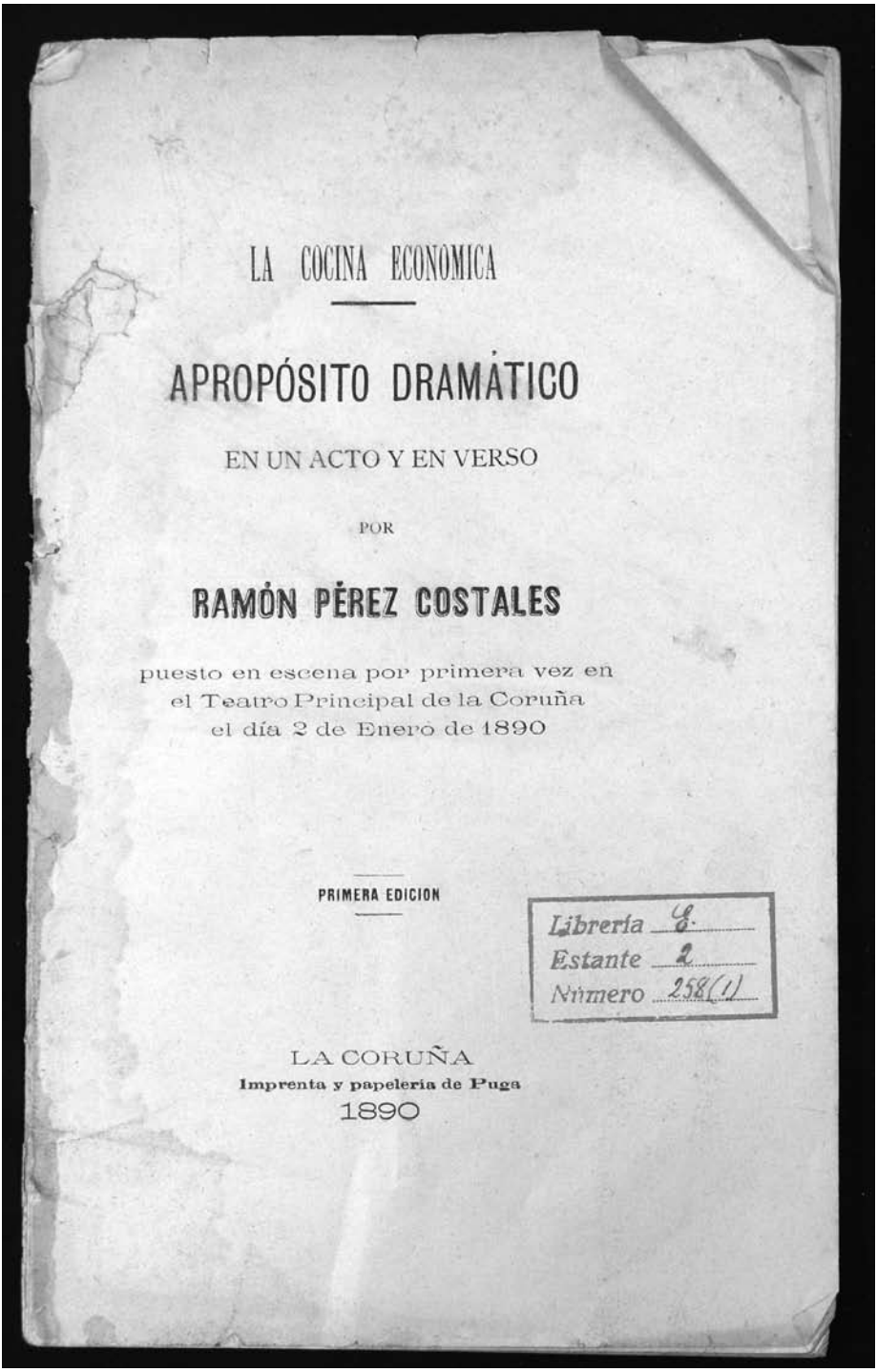
Couceiro Freijomil, Antonio (1951-1953): *Diccionario bio-bibliográfico de escritores*, Santiago de Compostela, Editorial de los Bibliófilos Gallegos.

Gran Enciclopedia Galega Silverio Cañada (2003-2006): Lugo, El Progreso-Diario de Pontevedra.

Barreiro Fernández, Xosé Ramón (2003), *Parlamentarios de Galicia: biografías de deputados e senadores (1810-2003)*, Santiago de Compostela, Parlamento de Galicia e Real Academia Galega, 2ª ed. corrixida e aumentada.

Pérez Costales, Ramón (1887): *Perucho: poema en seis cantos*, prólogo de Emilia Pardo Bazán, La Coruña, Andrés Martínez.

_____ (1890): *La cocina económica: apropósito dramático en un acto y en verso, puesto en escena por primera vez en el Teatro Principal de la Coruña el día 2 de enero de 1890*, La Coruña, Imprenta y papelería de Puga, 1ª ed.



LA COCINA ECONÓMICA

APROPÓSITO DRAMÁTICO

EN UN ACTO Y EN VERSO

POR

RAMÓN PÉREZ COSTALES

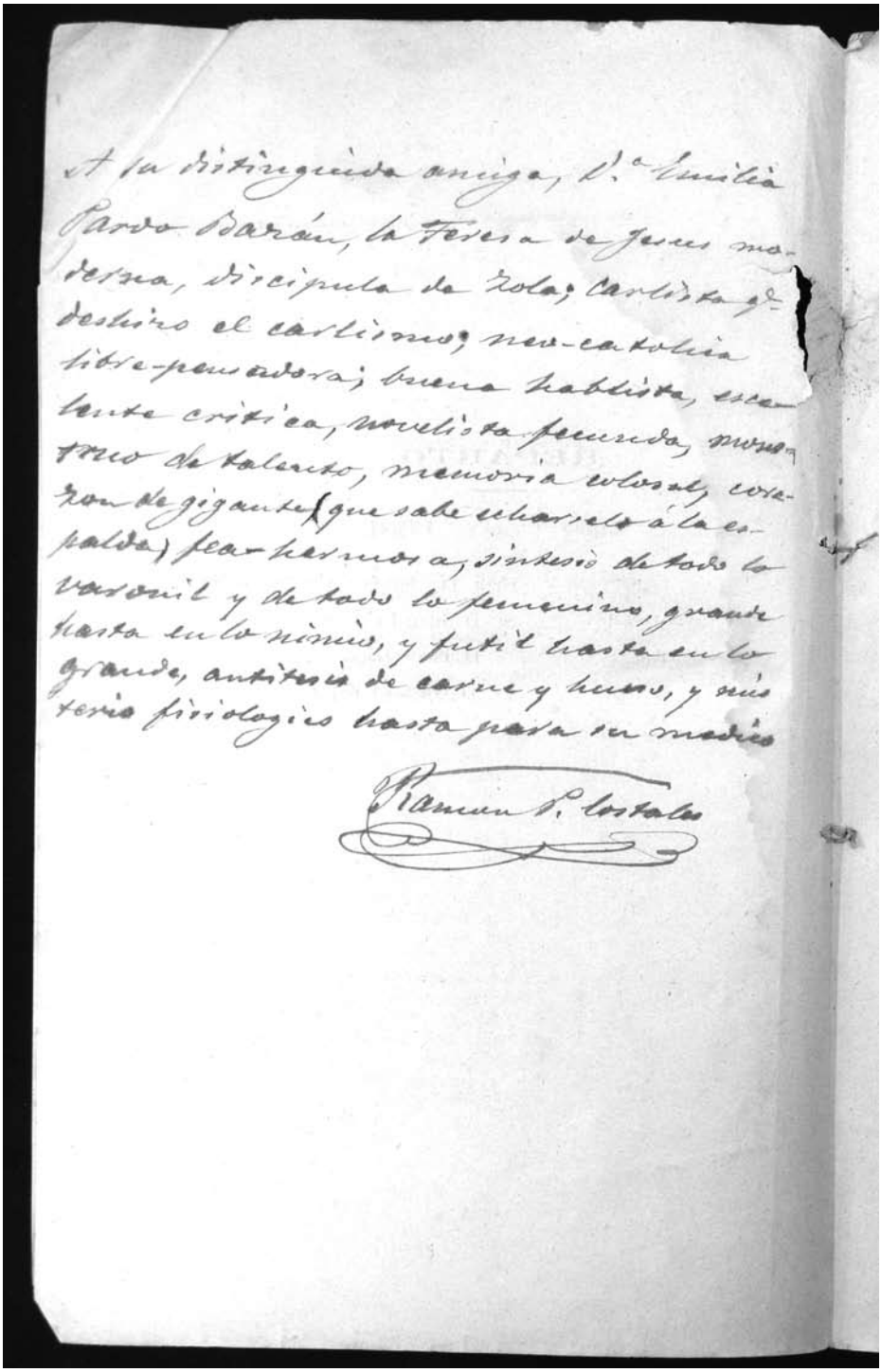
puesto en escena por primera vez en
el Teatro Principal de la Coruña
el día 2 de Enero de 1890

PRIMERA EDICION

Librería G.
Estante 2
Número 258(1)

LA CORUÑA
Imprenta y papelería de Puga
1890

Cuberta do exemplar de *La Cocina Económica* perencente á biblioteca de Emilia Pardo Bazán (Real Academia Galega).



A la distinguida amiga, D.ª Emilia Pardo Bazán, la Teresa de Jesus moderna, discípula de Zola; carlista q.e destino el carlismo; neo-catolica libre-pensadora; buena habblista, escelente critica, novelista fecunda, monumento de talento, memoria colosal, corazon de gigante (que sabe echarselo á la espalda) fea-hermosa, sintesis de todo lo varonil y de todo lo femenino, grande hasta en lo nimio, y futil hasta en lo grande, antitesis de carne y huesos, y misterio fisiologico hasta para su medico

Ramon P. Costales

Dedicatoira de Ramon Pérez Costales a Emilia Pardo Bazán no libro *La Cocina Económica* pertencente á biblioteca da escritora (Real Academia Galega).

IV.
RECENSIÓNS

La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán
Núm. 8, 255-260.
© 2010-2011. Casa-Museo Emilia Pardo Bazán

✻ PARDO BAZÁN, EMILIA (2010): *OBRA CRÍTICA (1888-1908)*, EDICIÓN DE ÍÑIGO SÁNCHEZ LLAMA, MADRID, CÁTEDRA, LETRAS HISPÁNICAS.

Cualquier buen conocedor de la obra crítica de Emilia Pardo Bazán se sorprenderá ante el título de esta edición, título que no es de la autora y selección cronológica inusitada hasta la fecha. Es una elección arriesgada, en efecto, acotar un período como el aquí estudiado y antologado en la trayectoria de una estudiosa e historiadora de la literatura como lo fue la escritora gallega Emilia Pardo Bazán, cuyas etapas de producción crítica y escritura ficcional venían siendo establecidas conforme a ejes tales como costumbrismo post-romántico, realismo, naturalismo, espiritualismo, decadentismo y modernismo.

La lectura de su obra crítica y su consiguiente revisión y *aggiornamento* viene revelando desde los años 70 del siglo pasado vías interpretativas que sendos libros de Benito Varela Jácome y Nelly Clemessy auspiciaron muy pronto en aquella década. Al socaire de la edición moderna de sus obras principales se produjo una revitalización del proceso de intelección de su obra crítica que suscitó hallazgos y reconocimientos que pusieron de relieve la vigencia y modernidad de los planteamientos y juicios de la autora coruñesa en torno al hecho literario de su tiempo y aun del pasado. En esos cauces se ha ido sustanciando una revisión de su obra crítica y constatando la pertinencia de nuevos enfoques y maneras nuevas de asediar su valor y alcance.

Al hojear las páginas de la presente obra también se verá el lector que repasa el Índice y los aspectos temáticos de la Introducción un tanto extrañado por la exigua presencia en ellos del factor literario. De hecho, este es adjetivo que aparece solo en una ocasión en dicho Índice, subsumido en el primer apartado: "La función de la crítica en la España ochocentista: hacia la creación de una esfera literaria autónoma" (p. 7). El lector habrá de saber que la obra crítica que la edición de Sánchez Llama selecciona y analiza es enfocada desde perspectivas no estrictamente literarias o filológicas sino mayoritariamente políticas e ideológicas. No es este un reproche, al contrario, pero sí una consideración que ha de tenerse en cuenta y que justifica de algún modo la peculiar horquilla cronológica aislada. No concentra hitos tales como fechas de publicación de obras cruciales en el haber crítico de la polígrafa coruñesa ni remite a mojones cronológicos fácilmente identificables. Es dable preguntarse qué ocurre en la vida pública de los libros de Pardo Bazán entre 1888 más allá de *Mi Romería* y el año de cierre aquí estipulado, 1908, el de los *Retratos y apuntes literarios*. Dado que los dos principales ensayos crítico-literarios de Pardo Bazán, *La cuestión palpitante* y *La Revolución y la novela en Rusia* son de fecha un lustro y un año anteriores respectivamente (1882-83 y 1887), el lector tiene de entrada que pensar que el calificativo de "crítica" que acompaña a "Obra" habrá de estar

vinculado a varias y diversas vetas de la escritura de Pardo Bazán pero no de modo exclusivo a las estrictamente literarias.

Sin duda, la aportación que ahora comentamos a cargo de Íñigo Sánchez Llama, especializado de modo preferente en el ámbito de las escritoras isabelinas, y que ha dedicado al estudio de la autora con anterioridad un artículo sobre *La Quimera*, funda nuevos cimientos sobre los que entender la labor exegética de la escritora de *El lirismo en la poesía francesa*. Es audaz, como hemos advertido, la elección cronológica pero también lo es el desbroce interpretativo a que es sometido el corpus acotado.

La edición propiamente dicha va precedida de una muy nutrida antesala introductoria que despliega a lo largo de 150 apretadas páginas un conjunto de pautados epígrafes que vertebran el argumentario del editor: al primero, ya mencionado, siguen después "Juicios críticos de Pardo Bazán sobre la literatura española moderna: la creación de una moderna evaluación crítica fundada en el subjetivismo, la originalidad y la conciencia estética", "El género sexual de la modernidad en España: Pardo Bazán y la dignificación moderna de la autoría intelectual femenina", el más extenso y desglosado en varios subapartados, "El regionalismo según Pardo Bazán: la forja de un patriotismo liberal moderno en la España finisecular. Nacionalismo y modernidad en el contexto europeo: el *nacionalismo cívico* y el reverso del *nacionalismo étnico*. El *nacionalismo cívico* español: la identidad nacional española durante la *Edad Liberal* (1871-1914). Emilia Pardo Bazán y el regionalismo en la España decimonónica. Castilla, los castellanos y las periferias hispánicas: un análisis comparatista. Manuel Murguía y Emilia Pardo Bazán. El malestar del *nacionalismo cívico* y el regionalismo y, como colofón que según el año de cierre no agota el período, hay ocho años de siglo XX, "Emilia Pardo Bazán en el contexto de 1898: oratoria, patriotismo y conciencia de crisis finisecular".

El procedimiento de partir de lo general e ir acercando el foco a lo particular, esto es, a la crítica, no solo literaria, de la Pardo Bazán de entresiglos, permite ir rastreando "La función de la crítica en la España ochocentista" en la forja "de una esfera literaria autónoma", los juicios críticos pardobazanianos que asientan "una moderna evaluación crítica fundada en el subjetivismo, la originalidad y la conciencia estética", la autoría intelectual femenina, un regionalismo que es en la autora, al decir de Sánchez Llama, "patriotismo liberal moderno", el *nacionalismo cívico* (frente al que se califica de "étnico"), contextualizado en la *Edad Liberal* (1871-1914) en el frontón de las polémicas regionalistas, y la crisis finisecular de 1898, en suma.

No en vano la primera afirmación categórica del editor apunta en la dirección que antes señalábamos: "La extensamente estudiada contribución de la escritora a la polémica en torno al naturalismo ensombrece quizá su no menos importante obra crítica sobre filosofía, literatura [¿?], bellas artes, historia y cuestiones políticas y sociales realizada en el marco cronológico del modernismo (1890-1940)" (pp. 11-12).

Incardinar la obra poligráfica de Pardo Bazán en esa modernidad con el auxilio de sus propios textos críticos y sin remitir a razones fundamentalmente literarias, aspecto este que se ha aquilatado más y hasta ahora con mayor fundamento, es el mérito más innovador de esta edición. Para ese fin, Íñigo Sánchez Llama articula, con ayuda de un extraordinario bagaje de lecturas de amplio espectro epistemológico, un planteamiento que no afecta tan solo a una reubicación ideológica de la autora sino que presupone una concepción amplia del conjunto de la aportación del siglo XIX a las claves de la compleja Modernidad.

La obra crítica que sirve de corpus integra piezas de naturaleza ciertamente heterogénea en el haber crítico de la autora: discursos y conferencias, artículos y crónicas que configuraron por designio de doña Emilia obras exentas, total o parcialmente reeditadas ahora. Así, se editan en este volumen, basándose en las primeras ediciones en libro u opúsculo de los textos, *De mi tierra*, la "Confesión política" de *Mi romería*, *De siglo a siglo*, *La España de ayer y la de hoy*, el *Discurso pronunciado en los Juegos Florales de Orense*, y partes de las *Lecciones de Literatura* y de los *Retratos y apuntes literarios*. En todas ellas, al decir del editor, es visible el designio cosmopolita y el rechazo de todo dogmatismo y de fórmulas digresivas y moralizantes (p. 16) más o menos consabidas y es esa la raíz de su "radical afirmación de modernidad literaria", de su "proyecto moderno identificado con los valores seculares y patrióticos del nacionalismo liberal decimonónico" (pp. 16-17). Tal marbete, "nacionalismo liberal", es fruto de una designación que Sánchez Llama considera productiva a la hora de explicar las asunciones ideológicas de la autora, quien, por supuesto, nunca se dijo tal. Partiendo de planteamientos formulados por Terry Eagleton y en particular de la tensión por él observada en el siglo XIX entre *el nacionalismo cívico* y político y el *nacionalismo étnico*, Sánchez Llama concluye con él que dicho conflicto "puede resolverse favoreciendo un modelo ilustrado en el que se diluyan las diferencias locales o generando una interpretación abstracta cuya aplicación suprima el racionalismo de la Ilustración. La viabilidad del *nacionalismo cívico* sólo resultará factible en tanto en cuanto no imponga abstracciones ni identidades colectivas negadoras del particularismo individual. Los valores del *nacionalismo cívico* son importantes para no anegar la libertad del sujeto autónomo bajo ninguna abstracción étnica o religiosa" y, ya solo, que "Conviene enfatizar este aspecto para entender el debate de Pardo Bazán con sus detractores galleguistas durante el XIX. La modernidad del *nacionalismo cívico* se manifiesta precisamente en el reconocimiento del particularismo subjetivo y la autonomía de los ciudadanos disfrutadas [*sic*] por los ciudadanos individuales. El *nacionalismo étnico*, en cambio, privilegia categorías absolutas inscritas en abstracciones dogmáticas. Esta radical diferencia filosófica explica las críticas de Pardo Bazán, escritora moderna y cosmopolita, a ciertas formulaciones étnicas del galleguismo decimonónico por entender que su aplicación literal comprometería los valores modernos de la libertad individual y la autonomía del sujeto" (p. 73). Más adelante, asevera Sánchez Llama: "El sentimiento localista presenta una vertiente no moderna por su implícita negación del

particularismo individual. Conviene insistir en el implícito anacronismo sentimental inscrito en las diferentes manifestaciones españolas del *nacionalismo étnico* durante el siglo XIX. Se trate de la imagen neocatólica en la que se unen los conceptos de ortodoxia religiosa, Antiguo Régimen y patria española [el joven Menéndez Pelayo] o [de] un imaginario regionalista exaltador de patriotismos localistas justificados por supuestas diferencias raciales, ambos planteamientos revelan similares prejuicios antimodernos debido a su compartida aversión al particularismo individual. Conceder la primacía a ciertas abstracciones nacionalistas, formuladas en términos dogmáticos, impide configurar una nación de ciudadanos libres en la medida en que la autonomía racional del sujeto se subordina a identidades colectivas excluyentes" (pp. 76-77). El autor no duda en afirmar que "La perspectiva de Emilia Pardo Bazán en los debates nacionalistas [*sic*] acaecidos en la España decimonónica debe insertarse en el proyecto unitario y modernizador asumido por el *nacionalismo cívico* español a partir de 1868. Por lo que respecta al regionalismo gallego, formulación política emergente en vida de la escritora, Pardo Bazán siempre reivindicó el valor cultural del galleguismo. Su perspectiva se inspira en un *nacionalismo cívico* español, depurado de cualquier veleidad integrista, cosmopolita y radicalmente moderno por rechazar cualquier abstracción negadora del particularismo individual" (pp. 77-78). La nota 108, al texto de la autora, resulta llamativa, pues siguiendo el razonamiento expuesto apostilla, en relación con las citas de versos de Rosalía arriba aducidas, que "En el análisis de Pardo Bazán parece imponerse su rechazo ideológico a las premisas separatistas del *nacionalismo étnico* gallego asumido en la poesía de Rosalía de Castro en detrimento de una valoración imparcial. No haber percibido la renovación inscrita en sus poemas incumple las premisas desinteresadas de la crítica moderna fundada en el entusiasmo estético. Recuerde, sin embargo, el lector cómo en el contexto de las décadas de 1880-1890 se produce un intenso debate entre los promotores de un *nacionalismo cívico* español y cosmopolita, y los partidarios de los "nacionalismos étnicos" fundados en abstracciones antimodernas excluyentes. Incluso un crítico contemporáneo de Rosalía de Castro señala la perturbadora presencia en su obra de la "antipatía castellana de la poetisa" y su "regionalismo intransigente", Luis Cernuda, "Rosalía de Castro", en *Prosa completa*, ed. cit., p. 99" (p. 191).

Son abundantísimas, y sugestivas en su mayor parte, las notas que acompañan al análisis crítico, más de cuatrocientas, y las que, duplicando ese número, ilustran los textos editados. Cabe señalar que, aun siendo estas últimas en su mayoría excelentes herramientas de apoyo y ampliación bibliográfica pecan en ocasiones de un exceso definidor o de prolijidad allí donde el nombre o concepto amplificados son suficientemente conocidos (*vid*., para comprobarlo, y a título de ejemplo, las que se numeran con los dígitos 264, 354, 372, 378, 383, 422, 431, 447, 450, 492, 493, 575, 598, 603, 671, 721, 724, 770, 794 y 823). Otras veces las notas a los textos resultan vagas o imprecisas (así, la 39, que no explicita a qué novela de Marcial Valladares se refiere doña Emilia, la 246, que ignora el prólogo pardobazaniano a María de Zayas tras referirse genéricamente a esta autora áurea, la 341, que no da el porqué de lo

"legendario" de los calabozos de Montjuic, la 345, que incorpora datos sobre Goethe sin demasiada relación con el texto al que glosa y en cambio hurta la explicación de su renegado patriotismo (Pardo Bazán *dixit*), o la 474, que no da noticia de la alusión pidaliana… El lector interesado puede echar en falta, a trueque de considerar otras notas al pie superfetatorias, como antes señalé, la explicación en nota de la mención en p. 183 de los "felibres provenzales", la consideración del final unamuniano de la conferencia pronunciada en Ourense (p. 339) o el sentido de voces hoy desusadas como "fadando" o "ebenes" [*sic*], o añadir a Curel su mención en los artículos del *Diario de la Marina*, donde presta alguna atención a este dramaturgo francés (o más bien quería prestarla…). Se trata, con todo, de posibilidades que en absoluto pretenden restar méritos a la edición de Sánchez Llama, docta y erudita donde las haya.

En el capítulo de las asociaciones que surgen al hilo de toda lectura, es posible notar la ausencia en la Bibliografía de algunas entradas que el actual acervo pardobazanista atesora y que guardan relación con los ejes del trabajo exegético que esta edición despliega. Podríamos mencionar por ejemplo, de Marisa Sotelo, su "Aproximación al pensamiento político de Pardo Bazán", (*Lectora, heroína, autora. La mujer en la literatura española del siglo XIX*, ed. de Díaz Larios *et al*., Barcelona, Universitat de Barcelona-PPU, 2005, pp. 357-367); asimismo, de Enrique Miralles, "La neutralidad de Pardo Bazán ante el regionalismo gallego: elusión de una polémica" (*Estudios sobre Emilia Pardo Bazán. In Memoriam Maurice* Hemingway, ed. de González Herrán, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1997, pp. 223-238); de Germán Gullón, "Emilia Pardo Bazán. Una intelectual liberal (y la crítica literaria)", *ib*.., pp. 181-195. Podrían ser pertinentes, además, de María Isabel Jiménez Morales, "Entre la crónica de viajes y la autobiografía: *Mi romería*, de Emilia Pardo Bazán" (*Relatos de viajes, miradas de mujeres,* ed. de Gallego Durán y Navarro Domínguez, Sevilla, Alfar, 2007, pp. 155-180) y, de Laureano Bonet y Cristina Patiño Eirín, "'Paz letal', un artículo olvidado de Emilia Pardo Bazán" (*Salina,* 17, 2003, pp. 119-136). Por último, permítasenos echar en falta una monografía como la de Nil Santiáñez, *Investigaciones literarias. Modernidad, historias de la literatura y modernismos* (Barcelona, Crítica, 2002).

Caracteriza a esta edición la pulcritud de su presentación, su limpieza, especialmente digna de elogio cuando se maneja, como es el caso, tal cantidad de fuentes y referencias al unísono con el esfuerzo transcriptor de los textos de Pardo Bazán. Leves erratas emergen intempestivamente en algunas páginas (38, 44, 66, 68, 73, 77, 78 (220n), 85, 115 (362n), 120, 150, 172, 199, 207, 208, 209 (145n), 210 (148n), 220, 230 (177n), 232, 241, 242, 244, 245, 246, 248, , 252, 254 (y 236n), 255, 256, 271, , 276 (271n), 277 (275n), 279, 286(291n, 292n), 287 (294n), 290, 293, 298, 307, 313 (y 339n), 314, 317, 318 (351n), 319, 320, 321 (y 358n), 322, 323, 333, 334, 337, 338, 345 (405n), 346 (y 407n), 347, 350, 353, 355 (430n), 359, 360, 361, 362, 363, 371 (459n), 378, 383, 388, 389, 399, 402 (547n), 407, 408, 409, 419, 421, 424, 429, 433 (624n), 435, 438, 439, 440 (636n), 441 (638n), 449, 450 (660n), 454, 475 (741n), 478, 482 (760n), 483, 485, 489, 492, 493). La transcripción

de apellidos tales como Clemessy o Sainte-Beuve, los usos de laz mayúsculas y minúsculas, o de ciertas tildes que la actual norma ortográfica aconseja suprimir (en el adverbio solo, en los verbos no proparoxítonos con pronombres proclíticos) podrían señalarse también sin gran menoscabo de la factura de esta edición a cargo de Í. Sánchez Llama.

La ilustración de cubierta elegida, que recoge un conocido retrato que Joaquín Vaamonde pintó en 1896, acaso el más reproducido como icono de la autora, no aparece sin embargo identificada por el nombre de su autor, a quien doña Emilia ficcionalizó en su personaje de Silvio Lago en *La Quimera*, como es bien conocido, y que la retrataría en tres ocasiones más, y en una cuarta que plasma el momento en que la autora impartía una conferencia en el Ateneo madrileño. Es algo anómalo que la editorial Cátedra silencie esta información.

Volviendo a lo anteriormente advertido, los parámetros críticos, deudores en gran medida de los denominados Estudios Culturales transatlánticos, que originan la lectura y el discurso conformador de Íñigo Sánchez Llama proyectan nuevos matices decodificadores en la recepción de una piezas -homogeneizadas en Obra crítica- que desde una perspectiva eminentemente peninsular han estado muchas veces abocadas a exégesis alicortas o prejuiciosas. Las palabras de Sánchez Llama son elocuentes al referirse al proyecto intelectual que encarna Pardo Bazán: "El discurso de la modernidad literaria, revisado desde el racionalismo moderno, es el estímulo inicial de sus teorías literarias. Sucesivas evoluciones en las tendencias estéticas o el buen gusto de su época explican que Pardo Bazán se decante hacia el realismo-naturalismo, el prerrafaelismo, el lirismo romántico o el modernismo. La autora comenta de manera rigurosa las diversas variables de la modernidad en su obra crítica. Su importante contribución radica en haber establecido una perspectiva no sexista en la que el entusiasmo por lo bello, el genio creador o la innovación formal son categorías no monopolizadas por el género masculino" (p. 68).

Saludamos, pues, esta nueva propuesta, selectivamente enraizada en caminos previos del pardobazanismo, por ensanchar las posibilidades de leer a Pardo Bazán en clave también ideológica e incluso política. A muchos sorprenderán su desapego de todo dogmatismo y hasta la vigencia de sus ideas.

Cristina Patiño Eirín
Universidade de Santiago de Compostela

La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán
Núm. 8, 261-262.
© 2010-2011. Casa-Museo Emilia Pardo Bazán

✻ PARDO BAZÁN, EMILIA (2010): *TEATRO COMPLETO*, ESTUDIO PRELIMINAR, EDICIÓN Y NOTAS DE MONTSERRAT RIBAO PEREIRA, MADRID, AKAL.

La profesora Ribao Pereira nos ofrece en este libro el *Teatro Completo* de Emilia Pardo Bazán, aunque, como atinadamente advierte, la investigación pardobazaniana, cada vez más atenta a esta vertiente creadora de Doña Emilia, nos puede deparar en cualquier momento alguna sorpresa. Pero, hoy por hoy, estamos ante la obra más completa sobre el teatro de Pardo Bazán.

En el libro se recogen los textos de las obras teatrales publicadas por Doña Emilia en el volumen 35 de sus *Obras completas* del año 1909 y se añaden, además, otras obras originales y traducciones no publicadas por la escritora junto con fragmentos y temas de otras obras. El volumen se concluye con *Un drama*, pieza transcrita por la profesora Cristina Patiño.

El texto de todas las obras aparece enriquecido con notas que aclaran y amplían expresiones y conceptos, haciéndolas más asequibles a un lector del siglo XXI.

Estamos, pues, ante una obra científicamente seria y muy útil.

Aquí debería concluir esta recensión si al leer la Introducción o Estudio preliminar (pp. 7-13) no volviéramos a encontrarnos con la indolencia ya habitual en no pocos críticos e historiadores de la literatura al tratar los temas históricos que contextualizan su obra. Exigentes con el objetivo de su investigación, sin regatear esfuerzos para fijar una fecha o una edición, o para buscar paralelismos o dependencias con respecto a otros autores u obras, da la sensación de que decae su entusiasmo e incluso su responsabilidad científica cuando trazan el marco histórico, que se diluye en generalidades, cuando no se incurre en errores de bulto.

Hora es de poner coto a esta especie de pandemia que se repite en múltiples trabajos de esta índole, con el agravante de que las Introducciones son lo primero que se lee y el lector medio, sin discernimiento, puede contagiarse de estos errores.

En solo tres páginas (de la 8 a la 10) hemos encontrado los siguientes errores: D. José Pardo Bazán no fue diputado por Carballiño en 1869, porque las elecciones de este año no se hicieron por distritos sino por provincias, y D. José resultó elegido por la provincia de A Coruña. Y esto es así, diga lo que diga Doña Emilia, como hemos demostrado en nuestro libro *Os parlamentarios de Galicia*[1] en base a la documentación de las Cortes y las Actas del Congreso.

---

[1] Xosé R. Barreiro Fernández (2001): *Parlamentarios de Galicia: biografías de deputados e senadores (1810-2001)*, Santiago de Compostela, Parlamento de Galicia / Real Academia Galega.

Doña Emilia obtuvo la Rosa de oro en los Juegos Florales de Ourense de 1878 por una oda presentada con el lema "Beato te". Pero su contrincante no fue Concepción Arenal. Doña Emilia se presentó, además, al premio de 4.000 reales al mejor estudio crítico de la obra del padre Feijóo. Tres fueron los contrincantes: Miguel Morayta, Pardo Bazán y Concepción Arenal. El premio quedó desierto y a Doña Emilia le entregaron un Accésit. Esto está bien estudiado en un artículo aparecido en *La Tribuna*[2].

La separación matrimonial no se realizó en el año 1880 sino *de facto* en 1884 y fue protocolizada en 1890. Sobre esto hay un artículo definitivo en *La Tribuna*, titulado "Aportaciones a la biografía de Emilia Pardo Bazán, la crisis matrimonial (1875-1884)"[3].

Pardo Bazán no fue "divulgadora" del evolucionismo de Darwin. Por el contrario lo atacó duramente. Aunque no incurrió en las desmesuras de Polo Peyrolón que trató el tema con zafiedad, lo que mereció una corrección de Doña Emilia esta lo que hizo fue utilizar la argumentación antievolucionista del P. Pesci, jesuita italiano, y desconocido en España, para arremeter contra las teorías darwinianas. Por el hecho de criticarlo no divulgó su obra ya suficientemente conocida en España, como se pone de manifiesto en el libro *O Darwinismo en Galicia* de la Universidad de Santiago (2009)[4].

Que esta crítica no invalide el juicio que inicialmente hicimos de estar ante una obra completa, necesaria y científicamente elaborada, a la que solo le sobran tres páginas que, sin duda, serán corregidas en próximas ediciones.

Xosé Ramón Barreiro Fernández

---

[2] Barreiro Fernández, Xosé Ramón (2003): "O Estudio crítico das obras do P. Feijóo, de Pardo Bazán, Concepción Arenal e Miguel Morayta. O certame de Ourense de 1878", en *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, n. 1 (2003) ; pp. 47-96.

[3] "Grupo de investigación *La Tribuna*" (2008): "**A**portaciones a la biografía de Emilia Pardo Bazán, la crisis matrimonial (1875-1884)", en *La Tribuna. Cadernos de Estudos da casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, núm 6; pp. 71-128.

[4] VV. AA (2009): *O darwinismo e Galicia*, Francisco Díaz-Fierros Viqueira (ed.), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.

La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán
Núm. 8, 263-270.
© 2010-2011. Casa-Museo Emilia Pardo Bazán

✻ DORADO, CARLOS (VERANO 2008): "¡ES MUCHO HOMBRE ESTA MUJER! EL ILUSTRADO MADRID DE DOÑA EMILIA PARDO BAZÁN", *ILUSTRACIÓN DE MADRID*, NÚM. 8, PP. 19-24;

(INVIERNO 2008-2009): "EL MADRID DE DOÑA EMILIA PARDO BAZÁN. PAISAJES Y FIGURAS DE LA VILLA, EN SU OBRA LITERARIA. II. , *ILUSTRACIÓN DE MADRID*, NÚM. 10, PP. 201-208

(PRIMAVERA 2009): "EL MADRID DE DOÑA EMILIA PARDO BAZÁN. Y III. EN BUSCA DE LOS PASOS PERDIDOS: DOMICILIOS, VISITAS E ITINERARIOS", *ILUSTRACIÓN DE MADRID*, NÚM. 11, PP. 67-73.

A lo largo de una bien pautada serie de artículos firmados por Carlos Dorado, actual director de la Hemeroteca Municipal de Madrid y patrocinador eminente de iniciativas que rescatan la memoria publicística de Emilia Pardo Bazán (es de consulta imprescindible y grata siempre su edición facsimilar de la serie de *La vida contemporánea* en *La Ilustración Artística* de Barcelona), somos convocados a recorrer los espacios madrileños que la autora coruñesa habitó, conoció y colonizó para la ficción en una suerte de comunión con la Corte que solo Galdós –el novelista de Madrid por antonomasia– compartiría con la autora de *Insolación* entre la pléyade de novelistas españoles del Gran Realismo.

En efecto, ninguno de ellos, a excepción de su admirado Galdós, llegó a instalarse en la Villa y Corte y a promover durante su vida madrileña con la misma intensidad una tan eficaz red de relaciones sociales matritenses y es esto algo de particular interés teniendo en cuenta que su nacimiento fue, como en el caso de Alas, Pereda, Palacio Valdés, Oller..., y del mismo Galdós, periférico, en provincias. De la pugnaz condición de gallega que se desprende de toda su obra y de su discurso como mujer de letras no se derivó, sin embargo, una excluyente y reconcentrada territorialidad literaria, antes al contrario, la vivió como palanca de cosmopolitismo. Y la primera estación de aquel viaje hacia el mundo era, inevitablemente, Madrid.

La escritora llegaría a conquistar Madrid, a hacer suya la ciudad donde desarrollaría gran parte de su trayectoria vital y literaria, el lugar donde se asentaría su familia, donde viviría sus años de autora ya consagrada y reconocida, donde moriría y reposaría. Como bien demuestra Carlos Dorado, nunca fue ajena al pálpito madrileño. Sus años tiernos en el internado, que el autor de estos artículos sabe descubrir gracias a su sagaz penetración y a un aquilatado conocimiento de la escritura de la autora, sus juveniles prácticas ecuestres ya recién casada, sus recuerdos de una mocedad pronto dirigida a afianzar su decisión de escribir contra viento y marea y caiga quien caiga, su curiosidad ávida de respirar el aire limpio de una urbe en la que podía observar sin cortapisas el runrún de la vida... van a encontrar en aquel Madrid un escenario y una justificación, el definitivo espaldarazo que le

permitirá despegar como escritora y mujer libre. Pero ello no supondrá ninguna renuncia, siempre seguirá siendo una mujer gallega, una coruñesa, alguien capaz de entender otros lugares, de adaptarse a ellos, de enriquecerse con su peculiaridad y de contarla desde una atalaya privilegiada: la del que es otro, la del que viene de otra parte y ve con ojos nuevos y puede, por ende, contarlo de manera nueva, descubriéndolo. Julián Álvarez es un intruso que no llega a integrarse sin dolor en el mundo de los Pazos; doña Emilia no lo será en el mundo abigarrado de la corte: su periplo tiene un sentido inverso, su vigorosa inteligencia también. Pero toda novela, toda obra literaria, arranca de la conciencia de una extrañeza, de un desarraigo, de una desubicación; alguien arriba a un lugar ignoto, trata de iluminarlo, se afana en penetrarlo. No importa que fracase, todo indica que Julián no consigue lo que se propone, lo que importa es cómo se han puesto en contacto, qué clase de interacción ha llegado a entablarse. Sin esa dialéctica no podríamos entender la obra de Emilia Pardo Bazán, los ejes de su actuación artística (provincia-corte, España-Europa), de ahí que abordar la novela de doña Emilia en Madrid, asunto central de esta serie de artículos de Carlos Dorado, sea crucial y no solo para el mejor entendimiento de su biografía, de su talante personal, sino, y sobre todo, para una más cabal indagación en el temperamento literario de la autora de *Los Pazos de Ulloa*.

Nos introducimos, de la mano del mejor cicerone, en esa novela madrileña de Emilia Pardo Bazán, y la imbricación cervantina entre literatura y vida no puede ser más oportuna y bien traída por la cita del *Persiles* (I, p. 19) que da paso al objetivo de esta serie tripartita de Carlos Dorado: el examen minucioso de cómo vivió Madrid y el de cómo Madrid "quedó prendido e influyó en los perspicaces renglones de doña Emilia" (*ib*.). Pero, además, este viaje que nos propone el director de la Hemeroteca Municipal madrileña tiene otra virtud, que se ajusta al espíritu de la revista en la que se inserta esta publicación seriada, y es la de reconstruir o restaurar unos espacios que el paso del tiempo ha ido relegando, modificando o haciendo desaparecer hasta el punto de hacernos conscientes de que no puede haber sino "una invitación de paseo arqueológico" (*ib*.).

Es muy singular la manera rotaria de plantear dicho paseo y obedece ésta a un decantado rastreo de los pasos madrileños de la autora, propio de alguien que ha seguido atento su ir y venir intentando completar un mapa de calles y plazas, casas y teatros, relaciones y conocimientos que permanecían desdibujados o solamente aludidos superficialmente en el océano de escrituras de la autora, en sus testimonios y confesiones, en sus crónicas las más de las veces, –éste es sin duda el vivero principal, que conoce bien C. Dorado–, en su obra de ficción en suma.

El primer tramo del paseo ubica a doña Emilia en Madrid, detalla el momento en que se produjo el encuentro entre la niña, de unos diez u once años, llegada de A Coruña para estudiar como mediopensionista en un internado francés –"pudo ser el de las Damas de Monteuil, establecido en 1846", tal vez sito en el palacio de Medinaceli, I, p. 20– y ya aficionada al dinamismo de los trenes, como atestigua C. Dorado en su sutil lectura del recuerdo que la autora evoca en los "Apuntes

autobiográficos" de 1886 de aquella locomotora, colmo moderno de la juguetería infantil, y de su preferencia por un caballo de cartón -*in nuce* aquí su indiscutible afición a la equitación, presente, añadimos nosotros, en su obra en ese delicado tratamiento del caballo distintivo de quien ha convivido con el animal y conoce los secretos de su conformación, su disposición y su denominación variopinta. Carlos Dorado nos incita a recrear aquella atmósfera previa a la Septembrina, hito trascendental en la vida y la obra de la autora gallega, como no puede ser menos, a falta de datos positivos. Conocemos muy poco de esa infancia y adolescencia; ni de su avatar madrileño ni de su primera manifestación en Galicia quiso doña Emilia dejar testimonio. Será su enlace prematuro, coincidente con el estallido de la Revolución, y con su puesta de largo, el umbral que ella decide establecer al edificar su identidad literaria en sus "Apuntes" y desde el cual empieza a ser frondosa la información. Antes solo cabe la conjetura: "No hay noticia de Emilia por Madrid hasta después de su boda en 1868. Tal vez durante su viaje de novios, camino de Sevilla, como en 1876" (*ib*.). Padres e hijos se instalan en el Hospedaje del Casino entre febrero de 1869 y enero de 1871, en la Carrera de San Jerónimo. Allí conviven las ocupaciones parlamentarias de su padre con las distracciones de la joven recién casada. Carlos Dorado sabe desplegar la novedad que éstas representaron, el bullicio cortesano de la sociedad elegante que Emilia percibe y que nombrará después, las relaciones que entabla ya entonces con el gran mundo, y su dedicación como jinete "por la Alameda de Osuna, la Casa de Campo o las Rondas" y como asistente a tertulias, sesiones musicales y de teatro, a los toros, y al viejo Ateneo, del que es asiduo visitante su padre. No ignora C. Dorado el trance político que la joven atraviesa y que parece haber querido velar después: "No permanece ajena al tejemaneje político, pero la Emilia reflexiva y cauta, siempre a la zaga de la Emilia apasionada y espontánea, difuminará detalles sobre el particular" (*ib*.), en alusión a su probable adhesión a los grupos que rechazan a Amadeo. Sabe detectar aquí Carlos Dorado una contradicción en el hecho de que sea precisamente Amadeo I de Saboya quien facilite la concesión del título de Condesa y será su marcha la que determine también la salida de España de la familia Pardo Bazán-Quiroga.

Siempre me ha resultado curiosa la manera distanciada en que la autora de *Los Pazos*, al escribir los "Apuntes", revela el hastío que la vida mundana le venía produciendo y la carencia que experimentaba de vida intelectual y meditabunda. Los sucesivos partos y la dedicación a la maternidad van a ser, como se desprende de los sugestivos párrafos de Carlos Dorado, entre 1876 y 1881, el paso del Rubicón hacia la toma de decisión más importante de su vida: escuchar la voz de la vocación literaria y seguirla sin vacilación de ninguna clase, por encima de cualquier servidumbre marital o familiar. Será el hartazgo de una situación insatisfactoria en el terreno conyugal, del desengaño personal que vive en relación con su marido y la familia política, una de las principales razones de la crisis más importante que experimentó como mujer y de la cual saldrá reforzada su condición de escritora, ya patente desde 1879 al publicar en Madrid su primera novela, *Pascual López*. Hay un antes y un

después de los años 1881-1883, esto es, de la secuencia formada por *San Francisco de Asís*, *La cuestión palpitante* y *La Tribuna*, su novela marinedina por excelencia, en la que rompe amarras, identificándose con la mujer nueva, crisálida que habla y pare, y ante todos asume su papel y saluda un nuevo tiempo. Como escribe Carlos Dorado: "a Emilia le parecería [que] era ella misma la que volaba, liberada por la separación matrimonial, de un *letargo estéril*, de un *ambiente grueso y espesísimo*" (*ib.*) y llega a parangonarla con el Rastignac balzaquiano que va en pos de París.

"Doña Emilia conquista Madrid", el epígrafe siguiente de la primera entrega, no puede ser más expresivo y queda suficientemente explicado en la mención de su inscripción en 1884 en la Asociación de Escritores y en sucesivos domicilios madrileños: Hotel de Rusia, Hotel Victoria, una fonda en Santa Ana, Serrano, 68, Marqués del Duero, 8, Victoria, 2. La minucia indagatoria de Carlos Dorado, que tanto hemos de agradecerle cuantos estudiamos la figura a veces renuente y esquiva de la autora gallega, precisa y detalla amparándose en datos espigados en múltiples textos y en diseminados testimonios hemerográficos tan necesitados de una sabia recomposición como la suya. Cafés y cenáculos son también testigos de la campaña madrileña de doña Emilia, cauces de su promoción social y literaria. La hipótesis de que fuese Galdós, aunque no se concrete si en persona o a través de su obra extraordinaria en los años 80, "su guía para conocer Madrid hasta la entraña popular y el componente canalla" (I, p. 21) puede tener sentido habida cuenta de la amistad y relación amorosa que llegaron a entablar y que conduciría a don Benito incluso a copiar trasuntivamente en Candelaria un sesgo caricatural de su amante.

La profesión periodística y literaria afianza en sus pasos madrileños a doña Emilia pero no menos lo hace esa intensísima malla de relaciones sociales, tejida con denuedo al calor de una sociabilidad urbana que tiene en la anfitriona el epítome de la mujer refinada y siempre dispuesta a la conversación pródiga en saberes, al intercambio intelectual y a los goces del salón. Foco de esa vida madrileña será su casa madrileña por excelencia, aquella en la que establece la razón editorial de sus obras completas, San Bernardo, 37, ("El domicilio se convierte de inmediato en redacción, administración y hasta almacén del admirable empeño que es su revista *Nuevo Teatro Crítico*, de la edición de sus *Obras completas* y de la Biblioteca de la Mujer", (I, p. 22), donde residirá casi treinta años, sus *cuarteles de invierno*, como gusta de llamarlos por reservar los meses del calor a las auras mariñenses, el otro polo de su vida. El argumentario de Carlos Dorado llega así al epígrafe "Doña Emilia se hace madrileña", bien expresivo del proceso al que la coruñesa se sometió y que tendría sus altibajos y discontinuidades. Prueba testimonial al canto: los empadronamientos madrileños, que no impiden traslados de residencia a Galicia, su tierra. De su "galleguismo medular" se hará eco en la segunda entrega sin que deje de ser compatible con su condición de madrileña ya no ocasional.

Es conocido el domicilio de San Bernardo a través de crónicas diversas y esta casa que se abre a los visitantes e invitados es también un teatro de cultura y vida en la prensa, una muestra más del encumbramiento social y literario de Emilia Pardo

Bazán, ya muy presente en polémicas y debates e incluso zaherida por su decisión de vivir en Madrid por otros colegas que, como Pereda, aprovechan esa circunstancia para extrañarse de ella. Y a su vez doña Emilia la usa para afear la actitud centrípeta del repliegue.

Muy rico es el acarreo de citas de la autora, siempre pertinentes al propósito expositivo del estudioso, extraídas de un amplio muestrario en el que prima el carácter confesional e incluso íntimo de muchas de las crónicas traídas a colación. Así, las horas y días de recepción, la suma de trabajo y tareas sociales tales como las de beneficencia y promoción de actividades (como la erección del monumento al cabo Noval, para el que había solicitado óbolo a sus lectores persuadiéndolos de su conducta heroica en la guerra de África, I, p. 24, hecho del que da cuenta también en el *Diario de la Marina*). Esta primera entrega tiene que completarse, en justa reciprocidad, con el último y recíproco tramo: "Madrid conquista a doña Emilia". Se precisa aquí su última residencia en su último lustro de vida, Princesa, 27, el recuento de sus reuniones vespertinas y cómo "Doña Emilia se siente muy a gusto en la Villa que ha superado el millón de habitantes. Casi hasta en los meses calurosos". Allí muere el 12 de mayo de 1921 (aunque la lápida de la iglesia de la Concepción equivoque el mes, como deja ver la fotografía, es muy rico el muestrario por cierto y muy iluminador) y bien señala C. Dorado al término de la primera entrega de su serie que "De no poder ser en sus amadas Mariñas coruñesas, es posible que no le hubiese importado quedar para siempre, y literalmente, en el corazón de Madrid". La cláusula condicional no es baladí, ya que ella había dispuesto el reposo eterno en la Granja de Meirás.

La segunda entrega de la serie de Carlos Dorado levanta acta de los paisajes y figuras madrileños en la obra literaria de Pardo Bazán. Es este un empeño comprometido porque no es fácil reunir en un haz tantas menciones y dar cuenta de otras tantas siluetas hoy desvanecidas en el olvido e insospechadamente fundadoras de la inventiva de la autora. ¿Cuántas claves hemos perdido, y no solo de su periplo madrileño en la novela, también del gallego y parisino, incluso del ruso en la sordina francesa refractado? Estamos ante una excelente muestra de la apoyatura real y verídica de los espacios y figuras históricos en este paseo ofrecido con amenidad y generoso afán por Carlos Dorado. Nos dice, por ejemplo, que Pardo Bazán colabora en una guía de la capital con motivo de las bodas reales, que la suya es una crítica constructiva a la ciudad (II, 202). Así, el tiempo en que transcurre la acción de *Pascual López* fue el que vivió en Madrid, conociendo la calle de la Montera y dando fehacientes muestras de sus platerías y fondas; en *Un viaje de novios* deja traslucir su conocimiento del Veloz Club, del Teatro de Apolo y de los ecos de la prensa; como *El Cisne,* ella misma acaricia la idea de triunfar en la Villa y Corte, a la que se entrega con fruición de narradora que conoce a fondo a Galdós en *Insolación* y su calle de Toledo, el Prado, la Carrera de San Jerónimo, la romería de la Pradera, las Cocheras de Caballero de Gracia, las Ventas del Espíritu Santo, la Fábrica de Tabacos… En

Morriña, la calle de San Bernardo, la plazuela de Santo Domingo, la calle del Pez, la nueva estación del Norte, la Gran Vía… Los barrios de Chamberí y Salamanca en *La prueba* darán paso, años después, al entramado madrileño de *La Quimera* y su mención de la calle de los Jardines, donde tiene su estudio Silvio y en cuyo bajo la autora evoca verazmente –lo sabe C. Dorado y nos lo dice– hubo un despacho de aguas minerales llamado "Aguas La Margarita", de Jacometrezo, Caballero de Gracia, Arenal, San Lorenzo, la Red de San Luis.

Novelas cortas, cuentos y obras teatrales son traídos a colación para ilustrar itinerarios madrileños, algaradas estudiantiles en su calle, mendicidad y pillería, flaneos, chistes y ocurrencias, hasta dar un "magnífico álbum de paisajes y figuras" (II, 205). Se impone la predilección por los espacios abiertos y son elementos recurrentes el Retiro, el Palacio Real, la Casa de Campo, el Parque del Oeste, las márgenes del Manzanares, la Cuesta de las Perdices y los elogios al Teatro de la Princesa y el Ateneo, pese a sus estrecheces. El argot madrileño emerge con donosura, pero condena la moda de la flamenquería y el chulismo. C. Dorado se demora en contar su afición a los aguaduchos de Recoletos, su sensibilidad al problema social, su consideración del tranvía como una tradición democrática susceptible de chascarrillos como el del llamado cangrejo (II, 208). En III, 67, califica al tranvía de auténtico "personaje madrileño, muy estimado por ella", especialmente el de la línea 2, que hacía el recorrido San Bernardo-Sol-Salamanca.

Como apunta con cuidado de orfebre el autor de estas interesantes páginas, Pardo Bazán hizo de Madrid otro salón (III, 67). Es, en efecto, arduo reconstruir su Salón de pasos perdidos "en la arena que aporta el tiempo" y en el velo que tendió sobre su vida privada. Son varios los entornos privilegiados por la autora coruñesa y C. Dorado va pormenorizando en varios núcleos con sus respectivos lugares principales esos ejes del pardobazaniano plano de Madrid. En primer lugar, el entorno de la Carrera de San Jerónimo: con la librería de Fernando Fe y su tertulia, Lhardy, el antiguo Casino, el Hotel de Rusia, el Cinematógrafo Lumière, el Teatro de la Reina Victoria, el anticuario Salcedo y sus vecinos y amigos Luis Pidal, Mariano de Cavia; la calle de Carretas, la de Atocha, la de la Montera, donde se ubicó el bazar de Schropp, la de Alcalá del Veloz Club, el café de Fornos y la chocolatería de doña Mariquita, y el consultorio del Dr. Uruñuela, que la operó de la garganta… Las calles donde se instalan las redacciones de los periódicos, los teatros y hoteles como el Palace, las iglesias que frecuentó, el Congreso, el palacio de Villahermosa, el de Medinaceli, la Sociedad de Autores en la de Fernanflor, una de sus sedes, el Paseo del Prado... En segundo lugar, el entorno de la calle de San Bernardo, en cuyo número 37 se situó durante 26 años la torre vigía de la sociedad madrileña, vale decir, su salón (III, 69), la antigua Universidad, la farmacia del Dr. Garrido; la calle de los Libreros, la librería de Victoriano Suárez, la Corredera de San Pablo, el teatro de Lara, pero también la redacción de *El Imparcial*, el Instituto Cardenal Cisneros (donde estudia su hija Blanca), la abaniquería de El Chino, la embajada de Rusia, la Cuesta de Santo Domingo, domicilio de Valera, la sede de *La España Moderna*, la Plaza de

la Ópera, la calle del Arenal, la residencia de Luis Vidart ("amigo paternal más que fraternal", III, 69), la Plaza de la Villa, el Puente de Toledo… El tercer distrito de atención pardobazaniana es, en la plantilla minuciosa que dibuja C. Dorado, el entorno del Paseo de Recoletos, con sus monumentos y lugares de esparcimiento, sus palacios, las casas de sus amigos, como Castelar y Galdós, la embajada de Rusia, el Hipódromo… El cuarto y último entorno es, finalmente, el de la calle de la Princesa, cuyo perfil topográfico es también precisado en detalle: la Cárcel Modelo, el Depósito de Cerámica, la Estación del Norte ("nudo entre los mundos de Pardo Bazán", III, 71), la ermita de San Antonio, el Taller de Encaje, el monumento al cabo Noval, el palacio de Liria…

Es un privilegio efectuar los recorridos madrileños que cupo hacer a doña Emilia de la mano de Carlos Dorado, quien propicia con su serie rotaria una invitación a recuperar aquellos caminos al leer a nuestra autora recreando sus espacios exteriores, un mundo que nos abre el acceso a otros más recónditos. Gracias a esta serie de trabajos, fruto sin duda de largos años de frecuentación de la obra de la autora, el universo madrileño de doña Emilia lo es cada vez menos.

Cristina Patiño Eirín
Universidade de Santiago de Compostela.

La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán
Núm. 8, 271-274.
© 2010-2011. Casa-Museo Emilia Pardo Bazán

✻ *EMILIA PARDO BAZÁN JOURNALISTE: ENTRE LITTÉRATURE ET PRESSE (1876-1921)*, TESIS DOCTORAL DE EMILIA PÉREZ ROMERO, PRESENTADA EN LA UNIVERSITÉ DE TOURS (FRANCIA) EL 29 DE OCTUBRE DE 2010.

"Uno de los indicios más claros del interés que en el ámbito académico suscita la obra literaria de Pardo Bazán es la frecuencia con que, de manera creciente en los últimos años, se vienen presentando en universidades españolas y extranjeras tesis doctorales dedicadas a nuestra autora. Las páginas de *La Tribuna* han dado puntual noticia y reseña de varias de ellas, dada la habitual presencia en sus tribunales evaluadores de miembros del Comité Científico o del Consejo de Redacción de esta revista". Permítaseme que comience esta reseña reproduciendo el párrafo inicial de la que, en el número 6 de esta revista (2008), dediqué a la tesis doctoral presentada por Rocío Charques Gámez en la Universidad de Alicante. (Y que, dicho sea de paso, está a punto de aparecer en forma de libro cuando escribo estas líneas).

De nuevo tengo la satisfacción de reseñar en *La Tribuna* otra tesis sobre nuestra autora: *Emilia Pardo Bazán journaliste: entre littérature et presse (1876-1921)*, presentada en la Université François Rabelais de Tours por Emilia Pérez Romero y dirigida por la Dra. Colette Rabaté, Profesora en dicha Universidad francesa. El *jury* presidido por la Dra. Bénedict Vauthier, de la misma Universidad, y formado por la citada Profesora Rabaté y los profesores Jean-René Aymes (Université Paris III), Dolores Thion-Soriano Mollá (Université de Pau) y José Manuel González Herrán (Universidad de Santiago de Compostela), concedió a esa tesis la máxima calificación, con la "mention Très Honorable avec Felicitations à l'unanimité".

Emilia Pérez Romero es ya una investigadora conocida en el pardobazanismo, por su participación en congresos y volúmenes colectivos, y desde que, en noviembre de 1999, se doctorase en la Universidad Complutense de Madrid con una tesis dirigida por la admirada maestra Marina Mayoral: *Los artículos periodísticos de Emilia Pardo Bazán*, que también mereció la máxima calificación por parte del Tribunal que tuve el honor de presidir. Diez años más tarde, se me repite la oportunidad –y el privilegio– de juzgar este nuevo trabajo, donde su autora desarrolla, completa, amplía, actualiza (y corrige, en lo que ha sido preciso) aquella primera aportación

"Estoy en condiciones de afirmar (escribí en el informe que exige la normativa universitaria francesa) que esta tesis de doctorado no sólo demuestra un riguroso, amplio y profundo conocimiento de esa parcela –hasta ahora, insuficientemente estudiada– de la producción literaria de aquella autora, sino que constituye una aportación fundamental y decisiva, de modo que, cuando se convierta en una monografía publicada, pasará a figurar en lugar muy destacado en la bibliografía crítica pardobazaniana".

Esa consideración acerca de la insuficiente atención que la investigación crítica ha dedicado hasta ahora al periodismo de Pardo Bazán confiere su principal valor y mérito a los resultados de esta tesis. Que, por otra parte, se produce en un momento especialmente interesante en los estudios pardobazanianos: que tras haber dedicado su atención preferente a sus novelas, cuentos y crítica literaria, se están fijando, cada vez más, en los otros géneros cultivados por la autora, que parecían haber quedado ocultos u olvidados: los ensayos, el teatro, la poesía…. Pero, sobre todo, su escritura periodística: una producción ingente, cuyo número exacto todavía no estamos en condiciones de precisar, pero que muy posiblemente sobrepase los 3000 artículos, publicados en periódicos españoles y extranjeros a lo largo de los cuarenta y cinco años que van desde 1876 hasta su fallecimiento en 1921.

Una producción periodística que no es sólo abundante, sino tan valiosa como significativa. A ese respecto me permito reiterar lo que en otros lugares he dicho y publicado: Emilia Pardo Bazán, con Mariano José de Larra y Leopoldo Alas (*Clarín*), representa lo mejor del periodismo español en el siglo XIX. Un periodismo, como el de los dos autores que he puesto a su lado, ejercido como una misión inequívocamente civil y pedagógica; de ahí la consideración de *intelectual*, que doña Emilia asume y desempeña en la sociedad española de su tiempo, sobre todo en determinados momentos, especialmente cruciales. Si los temas de sus artículos y crónicas son muy variados (literatura, arte, actualidad, sociedad, curiosidades, sucesos, modas, viajes…), cuando la ocasión lo demanda, nuestra escritora aborda los graves problemas (políticos, militares, económicos, culturales, sanitarios, educativos, morales) a los que se está enfrentando la sociedad española.

Pues bien, conviene ponderar aquí el papel, en cierta medida pionero, que en esa reconsideración y valoración del periodismo pardobazaniano le corresponde a la autora de esta tesis doctoral, quien hace más de diez años se atrevió a investigar sobre un terreno entonces aún poco explorado. Aunque inédita (salvo algunos artículos que la autora extrajo de ella), aquella tesis constituye uno de los hitos fundacionales en esa tarea, junto a los fundamentales libros de Freire y de Sinovas; continuada luego en trabajos de Axeitos Valiño y Carballal Miñán, Barreiro Fernández y Carballal Miñán, Caballer Dondarza, Carrasco, Charques, Díaz Lage, Ezama, Freire, Herrero Figueroa, Heydl-Cortínez, Novo Díaz, Patiño Eirín, Quesada; y –sobre todo– el libro de Ruiz Ocaña y las ediciones de Carlos Dorado y de Marisa Sotelo.

En consecuencia, si su primera tesis mostraba ya las notables cualidades investigadoras y los conocimientos amplísimos de Emilia Pérez Romero, esta segunda lo confirma, completa y perfecciona de manera indiscutible. No es –como se podría suponer– una mera traducción, adaptación o actualización de la tesis española, sino un trabajo sustancialmente diferente, aunque el objeto de su estudio sea el mismo. Ante todo, porque esta nueva investigación actualiza notablemente el repertorio de escritos periodísticos de la escritora coruñesa, lo cual me parece especialmente meritorio, considerando las dificultades en el acceso a tales fuentes. En este sentido, me ha resultado muy interesante cotejar la relación de textos periodísticos

pardobazanianos atendidos por la autora en su tesis de 1999 con los considerados aquí: algo que resultaba obligado porque, precisamente en los últimos quince años, ese inventario se ha incrementado notablemente; y continúa incrementándose de manera imparable. Por otra parte, también se ha modificado sustancialmente nuestro conocimiento, consideración, valoración y estudio de la obra periodística de la autora: el mero cotejo de la bibliografía secundaria de ambas tesis evidencia lo mucho que ha crecido esta parcela en los estudios pardobazanianos.

Expuestas así, en sus líneas generales, las principales aportaciones de esta tesis, paso a reseñar de manera sumaria, su contenido.

La primera parte, "Emilia Pardo Bazán y su tiempo" [traduzco del original, en francés], diseña el marco histórico-político en el que se desarrolla la producción que será objeto de estudio: casi cien páginas que pasan revista a la historia político-social española entre 1875 y 1921, y cuyos apartados ("De Isabel I a la Restauración", "Pardo Bazán frente a la coyuntura política española", "Pardo Bazán frente a Europa", "Pardo Bazán y la cultura de su tiempo") ofrecen la información imprescindible para entender y valorar buena parte de las crónicas periodísticas de doña Emilia. La simple enumeración de algunos de los aspectos tratados en cada uno de esos treinta epígrafes, precisamente documentados y excelentemente explicados, pone de relieve cuáles son los asuntos glosados, analizados o debatidos por la autora en las páginas de la prensa periódica: el parlamentarismo, el caciquismo, el movimiento obrero, el regeneracionismo, el desastre del 98, el auge de los regionalismos, el feminismo, la criminalidad y los debates sobre la pena capital, el *affaire* Dreyfus, la Gran guerra, los avances científicos y tecnológicos, los movimientos literarios del XIX al XX (Realismo, Naturalismo, Decadentismo, Simbolismo…), las artes plásticas… La tesis no se limita a informar detenidamente sobre todas esas cuestiones (lo que ya sería muy meritorio), sino que apoya su exposición con abundadísimos y muy oportunos testimonios de la autora, de modo que el lector tiene ocasión de conocer con toda precisión no sólo aquellos problemas, sino también lo que al respecto opinaba Pardo Bazán.

La segunda parte, "Emilia Pardo Bazán y la prensa", analiza minuciosa y ordenadamente la producción periodística de la escritora. Y precisamente a causa de la dispersión (en temas, asuntos, medios periodísticos, características formales, actitudes y objetivos) de sus escritos de prensa, resulta especialmente meritorio y acertado el esfuerzo de organizar, analizar, evaluar y exponer ordenadamente esa amplísima producción. Para ello, se ofrece un valioso epígrafe ("La prensa durante la Restauración") que resulta utilísimo para situar en sus más precisos límites y condiciones los escritos periodísticos de doña Emilia. Y dado que ese panorama distingue muy acertadamente entre el periodismo madrileño, la prensa de provincias y la prensa gallega, la tesis estudia por ese orden y de acuerdo con esa consideración aquellos escritos. Como es lógico, se atienden con más detenimiento sus colaboraciones en determinados periódicos gallegos (*La Revista Compostelana*, *El Heraldo Gallego*, *La Revista de Galicia*, *La Ilustración Gallega y Asturiana*), madrileños (*La Ciencia Cristiana*, *La Época*, *El Imparcial*, *El Liberal*, *La España Moderna*, *Blanco*

y Negro, *ABC*) y barceloneses (*La Ilustración Artística*). Pero también se consideran sus muchas, abundantes y dispersas colaboraciones en la prensa española de provincias.

Tras este repaso a la escritura periodística pardobazaniana, a través de los medios en que se publicó, la tesis dedica un interesantísimo apartado a las reflexiones de doña Emilia sobre ese oficio, el más dilatado y constante que cultivó: tanto su concepto de la prensa periódica, como sus consideraciones acerca del papel del periodista, y del lector para quien todo esto se escribe. Como en todos los epígrafes de la tesis, las abundantes citas de la autora, sabiamente comentadas, interpretadas y valoradas por la doctoranda, constituyen una muy apreciable contribución.

La tercera parte, "La escritura periodística de Pardo Bazán", acaso sea lo esencial, desde un punto de vista *retórico*, de esta investigación. Con notable rigor, precisión y minuciosidad se estudia aquí el *oficio periodístico* de Pardo Bazán, las peculiaridades de su escritura y estilo en este género: algo de lo que hasta ahora carecíamos; porque si se ha estudiado mucho el arte narrativo de la autora de *Los Pazos de Ulloa*, en sus novelas y cuentos, seguíamos a la espera de lo que esta tesis hace, y muy bien: analizar su estilo periodístico. Que es también (y hay en mi dictamen una recomendación para explorar en el futuro) su estilo en el ensayo y la crítica literaria. Sin olvidar un aspecto que también esta tesis aborda con acierto: la relación intertextual que se establece entre la escritura periodística y la literatura narrativa de Pardo Bazán, a través de algunos ejemplos significativos.

Cierra la tesis el obligado capítulo de conclusiones, que (esta vez sí, lo que no siempre sucede) cumplen lo que tal rótulo promete: en sólo ocho páginas se sintetiza de manera notable una muy larga, densa y precisa investigación. La Bibliografía, muy completa, precisa en sus datos, bien seleccionada, y casi exhaustiva en el apartado de "Fuentes secundarias sobre Emilia Pardo Bazán". Y unos generosísimos anexos: el minucioso y bien organizado fichero de periódicos españoles durante la Restauración; y los varios artículos (casi desconocidos, incluso para muchos pardobazanistas) que se reproducen en facsímil.

Es costumbre concluir estos informes y reseñas de tesis doctorales formulando el deseo –o la imperiosa necesidad– de que ese brillante trabajo de investigación se convierta pronto en una monografía: aspiración que, en este caso, será pronto una realidad, pues, según mis noticias, la prestigiosa editorial Academia del Hispanismo, de Vigo en 2012 el libro *Emilia Pardo Bazán, periodista: entre literatura y prensa (1876-1921)*, que, como auguré en mi informe, constituirá un muy importante hito en la bibliografía crítica pardobazaniana.

J. M. G. H.

La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán
Núm. 8, 275-276.
© 2010-2011. Casa-Museo Emilia Pardo Bazán

✻ *EMILIA PARDO BAZÁN E A POESÍA ROMÁNTICA (2010)*: ESTUDO, SELECCIÓN E EDICIÓN DE YAGO RODRÍGUEZ YÁÑEZ, [LUGO], ASOCIACIÓN CULTURAL XERMOLOS.

O profesor Yago Rodríguez Yáñez, estudoso da lírica romántica europea e doutorado cunha tese sobre o poeta inglés, John Keats, leva xa varios anos dando ao prelo estudos e edicións da poesía de Emilia Pardo Bazán. Efectivamente, convencido da importancia da obra poética da escritora coruñesa, Rodríguez Yáñez ten publicados os artigos: "Heinrich Heine y su recepción en España en la época de Emilia Pardo Bazán" (*La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, n. 3 (2005), pp. 71-90), "Estudio de algunas influencias visibles en la producción poética de Emilia Pardo Bazán" (*La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, n. 5 (2007), pp. 207-240), "Notas acerca de la trayectoria lírica de Emilia Pardo Bazán, edición de seis composiciones del "Libro de apuntes" y de otros poemas" (*La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, n. 6 (2008), pp. 275-324), "Algunas composiciones líricas de Emilia Pardo Bazán y sus contemporáneos en la prensa periódica" (*Literatura hispánica y prensa periódica (1875-1931): actas del congreso internacional, Lugo, 25-28 de noviembre de 2008*, coordinado por Javier Serrano Alonso, Amparo de Juan Bolufer, edición a cargo de Claudio Rodríguez Fer, Cristina Patiño Eirín, Luís Miguel Fernández, Ana Chouciño Fernández, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2009, pp. 269-278), e "Concepcións e referentes líricos de Emilia Pardo Bazán" (*La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, n. 7 (2009), pp. 95-138).

Recentemente, ven de culminar esta traxectoria coa edición dun libro, baixo o título *Emilia Pardo Bazán e a poesía romántica*, no que recolle unha selección de poemas da escritora coruñesa.

O volume comeza cun minucioso estudo preliminar dividido en tres apartados, nos que o profesor lucense vólvese a achegar á obra poética pardobazaniana. No primeiro examina a concepción que a propia autora tiña da súa produción lírica, tentando desenfiar posibles liñas evolutivas na súa traxectoria poética.

Nun segundo apartado analízase a lectura que Pardo Bazán fixo da literatura galega da súa época. Nesta sección Rodríguez Yáñez recolle un curioso texto en galego, aparecido nun xornal bonaerense, e que ata o de agora é o único escrito nesta lingua que ten aparecido baixo a sinatura de Pardo Bazán[1].

Finalmente, o profesor lucense percorre o "universo das traducións" poéticas ao

[1] Precisamente, neste mesmo número da revista *La Tribuna*, publícase un artigo de Yago Rodríguez no que estuda este curioso texto, proporcionando novos datos sobre a súa publicación.

castelán da poesía de Heine no século dezanove e no que a coruñesa tomou parte.

Tras este estudo preliminar o profesor Rodríguez Yánez fai unha coidadosa edición do poema longo "El Castillo de la Fada. Leyenda fantástica", de varias composicións dos chamados "Libro de apuntes" e "Álbum de poesías" -dous cadernos manuscritos con composicións poéticas, custodiados pola Fundación Lázaro Galdiano de Madrid- para continuar cunha selección de poemas -algúns deles inéditos- tomados do libro de poemas manuscritos conservado na Real Academia Galega "Himnos y sueños", ademais dunha selección de traducións e versións realizadas pola escritora a partir de poemas de Giacomo Leopardi e Heinrich Heine. A escolma remata coa edición de *Jaime*, único libro de poemas completo publicado por Emilia Pardo Bazán, e cun apartado final denominado "Outras poesías" que recolle composicións poéticas de moi variado tema e orixe.

A maior peculiaridade de esta edición reside no feito de que está realizada exclusivamente a partir das testemuñas impresas ou manuscritas que se conservan dos poemas, aínda que algúns deles xa foran editados por outros investigadores[2]. O profesor Rodríguez Yánez propón unha edición diplomática das testemuñas, recollendo tanto a súa disposición gráfica, como os riscados, manchas, roturas e correccións da autora, mantendo sempre a ortografía orixinal. Incluso, chega a reproducir as diferentes versións manuscritas conservadas dun mesmo poema, tentando transcribir en último lugar a que considera a redacción definitiva da escritora.

Pensamos que a través das diferentes seccións que constitúen o índice desta monografía, Yago Rogríguez fai un bo resumo do universo poético da escritora percorrendo boa parte da súa obra lírica. Hai que salientar, ademais, o rigor e coidado co que se aborda a edición dos textos. Cada poema acompáñase dun aparato de notas no que se explica a procedencia do texto e, nos casos nos que se conservan diferentes versións -manuscritas e impresas- dos poemas, recóllense as variacións que presentan entre elas (anotando incluso as modernizacións ou modificacións feitas por outros investigadores nas súas edicións). Deste xeito, Yago Rodríguez, ten elaborado unha edición moi útil para todo aquel lector que queira aproximarse á poesía de Emilia Pardo Bazán e que permite, ademais, aos investigadores, un bo coñecemento dos manuscritos orixinais que manteñen a memoria das inquedanzas poéticas daquela gran prosista.

Ricardo Axeitos Valiño

---

[2] Especialmente debemos de lembrar a José Montero Padilla e ao eminente pardobazanista inglés Maurice Hemingway, pioneiros no rescate do esquecemento da poesía de Pardo Bazán, o primeiro coa publicación de varios poemas da escritora coruñesa nos anos 1950 e o segundo coa súa importante compilación publicada en 1996 (*Poesías inéditas u olvidadas*, Exeter, University of Exeter Press, 1996). A estes seguiron, no últimos anos, os traballos de Cristina Patiño Eirín, José Manuel González Herrán e María Sandra Rosendo Fernández entre outros.

V.

NOTICIAS SOBRE EMILIA PARDO BAZÁN

La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán
Núm. 8, pp. 279-284.
© 2010-2011. Casa-Museo Emilia Pardo Bazán

Estudo dos visitantes á Casa-Museo Emilia Pardo Bazán durante o período correspondente ao ano 2010

Xulia Santiso Rolán
Manuel González Prieto
(CASA-MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN)
casamuseoepb@realacademiagalega.org

(recibido novembro/2011, revisado decembro/2011)

Neste estudo faise unha análise da afluencia dos visitantes á Casa-Museo Emilia Pardo Bazán no período que comprende o ano 2010.

Para iso analízase a resposta dos visitantes ás actividades postas en marcha pola institución.

O obxectivo que rexe o traballo diario na institución é a mellora continua na calidade do servizo ofrecido á cidadanía. Por iso, os tres eixes vertebradores sobre os que se artella o quefacer cotián na Casa-Museo son a eficacia e a eficiencia na xestión, a mellora metodolóxica e o coidado dos visitantes.

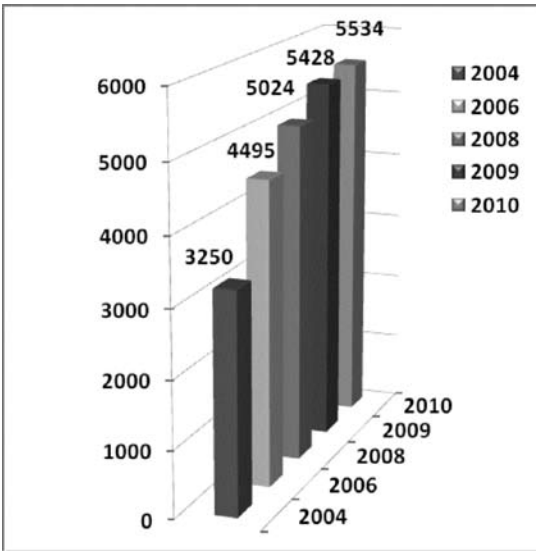
O estudo comprende varios bloques:

1. Comparativa anual da afluencia de público
2. Evolución temporal dos visitantes
3. Análise dos visitantes que se achegan ás actividades organizadas pola Casa-Museo
4. Análise da procedencia dos visitantes

1. COMPARATIVA ANUAL DA AFLUENCIA DE PÚBLICO

Se analizamos a evolución dos últimos anos, observamos que a tendencia é o aumento progresivo no número de visitas.

Gráfico 1. Evolución anual



* Fonte: Folla de rexistro de visitantes

O número de persoas que visitaron a casa-museo no ano 2010 foi de **5534,** 106 visitantes máis ca no ano 2009, que foron **5428**. Este aumento débese fundamentalmente a dous factores: por unha banda á apertura durante o mes de agosto e, por outra, á mellora na promoción e difusión das actividades desenvolvidas durante o transcurso deste período anual.

A casa-museo aplica metodoloxías adecuadas aos distintos colectivos e franxas de idade para difundir con maior éxito a figura, a vida e a obra de Dona Emilia Pardo Bazán.

Desenvólvense tamén actividades coma os "Xoves da rúa Tabernas" (faladoiro de carácter mensual no que se recrean os faladoiros literarios desenvolvidos durante a estadía da escritora nesta casa), presentacións de libros, e outras. Actividades que lle confiren á casa-museo o espírito activo e dinámico que a está a caracterizar.

2. EVOLUCIÓN TEMPORAL DOS VISITANTES

Os datos da táboa 1 reflicten que os meses con maior afluencia de público son, por esta orde, os de maio, novembro e setembro.

Pola contra, os meses con menor número de asistentes son xuño, decembro e xullo.

Táboa 1. Evolución temporal

TOTAL

Ano 2010	Visitantes	%
Xaneiro	415	7,5
Febreiro	397	7,2
Marzo	458	8,3
Abril	486	8,8
Maio	689	11,4
Xuño	328	5,9
Xullo	347	6,3
Agosto	374	6,7
Setembro	599	10,8
Outubro	436	7,9
Novembro	660	13
Decembro	345	6,2
TOTAL	5534	100

*Fonte: Folla de rexistro de visitantes

O elevado número de persoas que nos visitaron durante o mes de maio débese, fundamentalmente, á concentración de visitas de carácter individual e tamén a visitas de grupos, maioritariamente estudantes de centros de ensino secundario.

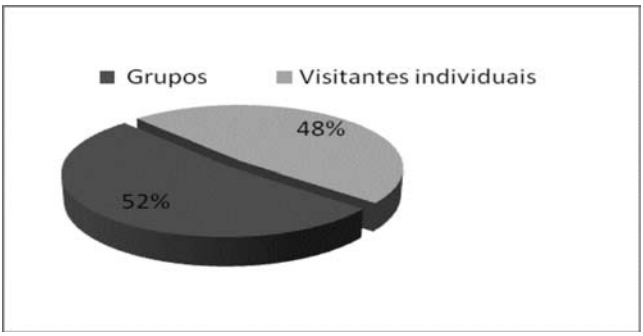
Cómpre salientar que neste mes de maio nos visitaron as integrantes dunha Asociación de Mulleres e varios membros do Centro Social de Labañou, cos que a casa-museo desenvolveu unha actividade denominada "Escritura selectiva" moi ben valorada por estes colectivos.

O mes de novembro concentrou tamén a visita de numerosos grupos de alumnos de educación primaria e secundaria, da Coruña e arredores.

Finalmente, os "Xoves da rúa Tabernas", o noso faladoiro mensual, convocou como é habitual, a numeroso público.

En definitiva, como se pode ver no gráfico 2, un pouco máis da metade dos visitantes do mes de maio acudiron en grupo para participaren en actividades desenvolvidas tendo en conta ás súas características particulares.

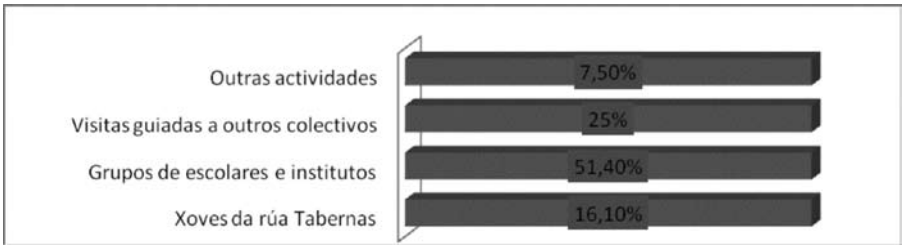
Gráfico 2. Visitantes no mes de maio



*Fonte: Folla de rexistro de visitantes

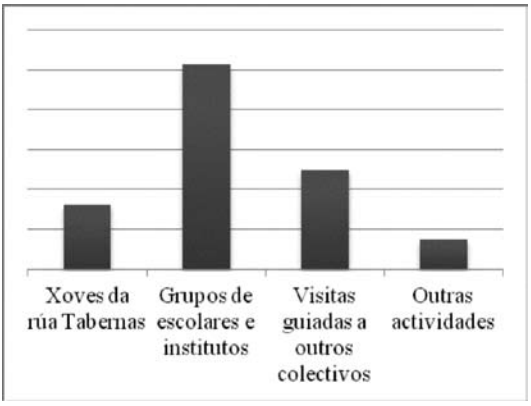
3. ANÁLISE DOS VISITANTES QUE SE ACHEGAN ÁS ACTIVIDADES ORGANIZADAS POLA CASA-MUSEO

Gráfico 3. Peso porcentual en número de participantes en cada actividade



*Fonte: Folla de rexistro de visitantes

Gráfico 4. Peso de visitantes en cada actividade de grupo



*Fonte: Folla de rexistro de visitantes

Na análise da procedencia dos visitantes que acoden en grupo observamos, como se reflicte nos gráficos 3 e 4, que as visitas escolares son as que teñen un maior peso nas actividades da casa-museo, xa que son as que se realizan con maior frecuencia e as que proporcionan un maior número de asistentes por visita.

Isto débese a que desde os departamentos das escolas e institutos resulta atractiva a visita pois, como xa se indicou con anterioridade, axustamos as actividades e a nosa metodoloxía aos coñecementos previos, capacidades e intereses dos visitantes, neste caso aos da mocidade. A atención privilexiada á xente nova xorde da necesidade de darmos a coñecer os personaxes ilustres que configuraron a cultura galega, e entre eles, xunto a outros, destaca a figura de dona Emilia, autora coruñesa e galega de referencia, que ambientou e retratou nas máis das súas novelas e contos a Galicia do século XIX, dando a coñecer así a situación do rural galego e mais o mundo urbano da *Marineda* da súa infancia e xuventude.

4. ANÁLISE DA PROCEDENCIA DOS VISITANTES

Ao analizarmos os datos rexistrados -véxanse a táboa 2 e o gráfico 4- comprobamos que o perfil maioritario dos visitantes que se achegan á casa-museo é o dun visitante español que vén de fóra de Galicia. A súa procedencia é moi diversa, aínda que cómpre salientar que un gran número destes reside en Madrid. Nesa cidade pasou boa parte da súa vida Emilia Pardo Bazán, e mesmo finou. Isto claramente esperta un interese da poboación madrileña que, cando se achega á Coruña, procura afondar no coñecemento da infancia e xuventude da autora e da súa residencia nesta cidade.

O segundo grupo máis numeroso de visitantes son os procedentes da Coruña e dos seus arredores.

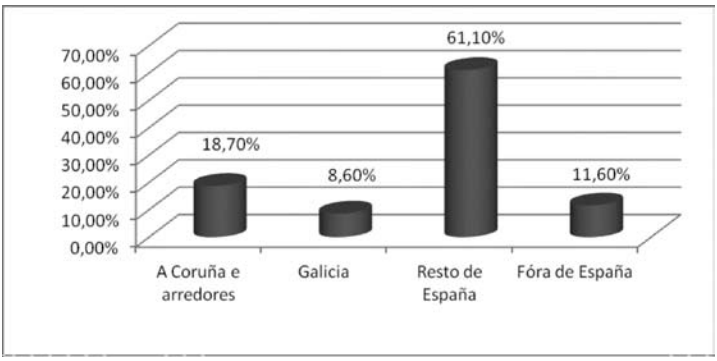
As inquedanzas que moven os visitantes a se achegaren a esta casa-museo son o coñecemento da historia persoal e familiar da autora por unha banda, pero tamén, dun xeito importante, o achegamento ao ambiente social, político e cultural do século XIX, que se percibe e respira a través das relacións de amizade de Emilia Pardo Bazán cos persoeiros máis relevantes da cultura galega e española do momento.

Táboa 2. Peso porcentual dos visitantes a nivel individual

Residencia	Visitantes individuais (%)
A Coruña e arredores	18,70%
Galicia	8,60%
Resto de España	61,10%
Fóra de España	11,60%
TOTAL	100,00%

*Fonte: Folla de rexistro de visitantes

Gráfico 4. Peso dos visitantes a nivel individual en función da súa procedencia



*Folla de rexistro de visitantes

La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán
Núm. 8, pp. 285-306.
© 2010-2011. Casa-Museo Emilia Pardo Bazán

Tertulia/entrevista sobre la película "Emilia Pardo Bazán. La Condesa Rebelde"

Zaza Ceballos
(DIRECTORA DE LA PELÍCULA Y PRODUCTORA EJECUTIVA DE ZENIT TELEVISIÓN)
Javier Ozores
(ESCRITOR Y PRODUCTOR DE CINE)
Xulia Santiso
(CONSERVADORA DE LA CASA-MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN)
casamuseoepb@realacademiagalega.org

(recibido novembro/2011, revisado decembro/2011)

Cartaz do filme "Emilia Pardo Bazán. La Condesa Rebelde".

Otoño de 2011. Ciento setenta años después de la inauguración de este emblemático teatro coruñés, el Rosalía de Castro, se estrena el film "Emilia Pardo Bazán. La Condesa Rebelde", un apasionante viaje a la intimidad literaria de nuestra insigne escritora, que acertadamente ha llevado a la pantalla la productora y directora Zaza Ceballos. Nunca mejor marco para servir de homenaje a nuestra Doña Emilia, el lugar que como gran aficionada al teatro y a la ópera disfrutó y frecuentó con asiduidad. Irónicamente, el local a ella dedicado, el Teatro-Circo Emilia Pardo Bazán, se encontraba ubicado frente al Rosalía Castro, fue inaugurado en 1904 y denominado así en honra de su nombre. Seis años después, el coliseo de Riego de Agua que, en la todavía pequeña Marineda, competía en programación con el Teatro Circo, fue denominado Rosalía de Castro como ofrenda a la insigne poetisa.

Finalizada la proyección de la película, aún calientes los aplausos del público que había abarrotado la presentación, Susana Dans radiante y feliz, recibía mil felicitaciones por la inteligente interpretación que ha realizado de la escritora protagonista. A la salida del teatro nos encontramos con una exhausta Zaza, que acaba de ver finalizado uno de sus muchos sueños/proyectos. Xulia Santiso y yo (Javier Ozores) le preguntamos, bajo los soportales del teatro, cómo concibió la idea de realizar este film dedicado a Emilia Pardo Bazán.

La respuesta es inmediata: "Buscando figuras del siglo XIX, en el año 2006 produjimos la miniserie de un personaje real muy comercial, la Bella Otero. Se vendió en Italia, en toda España y todavía continuamos vendiéndola internacionalmente. Me pareció que esa figura era la más apropiada para ser la primera coproducción porque es un personaje muy conocido en Italia y Francia.

Se había hecho una versión italiana en los años ochenta, con Ángela Molina y Harvey Keitel pero en ella no se recogían los trabajos de Borobó y otros posteriores, que demostraban que Carolina Otero era de Valga. Lo que hace nuestra serie es reivindicar esto.

Ese fue el comienzo de "Mujeres en la Historia", que pretende recuperar figuras que hubiesen aportado algo y de las que no se hubiesen hecho biografías. Fue directo llegar a Pardo Bazán.

Coincidimos que ese ambicioso proyecto necesitaba una conversación más pausada y acordamos reunirnos con Zaza Ceballos en un marco más apropiado, la Casa-Museo Emilia Pardo Bazán.

Pocos días después del estreno, rodeados de los muebles de su casa, recuerdos y fotografías de la Condesa de Pardo Bazán, iniciamos la charla.

JAVIER OZORES: Fue un lujo la categoría y calidad de mujeres que tuvimos en Galicia a finales del siglo XIX y principios del XX, y curiosamente quedan muy localizadas en una ciudad como A Coruña; los nombres de Rosalía de Castro, Emilia Pardo Bazán, Concepción Arenal, Juana de Vega...

XULIA SANTISO: … María Barbeito...

JAVIER OZORES: Son mujeres que influyeron y siguen influyendo cultural y políticamente.

De esquerda a dereita: Xulia Santiso, Zaza Ceballos e Javier Ozores.

ZAZA CEBALLOS: Y fueron muy activas en cuanto a la instrucción pública, lo que era entonces la educación. Emilia fue asesora del ministerio de Instrucción Pública. Concepción Arenal, una de las intelectualidades más reconocidas sobre la cuestión social y la instrucción de la sociedad. La aportación de Rosalía sobre la reivindicación de la mujer en la literatura está ampliamente reconocida y Juana de Vega fue el ejemplo de la moral y de la caridad en los difíciles años del siglo XIX. Todas ellas fueron precursoras de un feminismo que tuvo sus principales defensoras ya en el S. XIX.

JAVIER OZORES: Me gustan porque eran mujeres que no eran militantes feministas "al uso", sino que eran mujeres que trabajaban por el feminismo y perseveraban muchísimo. La labor no era fácil pero lograron unas metas que a lo mejor con pancartas no las habrían logrado. Los logros de ellas fueron a raíz del trabajo.

ZAZA CEBALLOS: La imagen que tenemos del feminismo es la anglosajona, derivada de las películas y las novelas. La pena es que no nos han explicado que nuestro feminismo proviene también de personas como Emilia Pardo Bazán, Rosalía, Concepción Arenal o María Barbeito. Todos tenemos la imagen de las sufragistas británicas o norteamericanas, casi todas con pancartas. Para mí Emilia, Concepción o Rosalía sí que eran activas y feministas hasta la médula. Pero era un feminismo intelectual y de aquella época, del XIX, que se basaba en el trabajo. Ese es además un estilo muy gallego, el del mérito por encima de todo.

JAVIER OZORES: Aparte que las metas que consiguieron fueron excepcionales.

A lo largo de la película, aunque casi no se nota, hay un "leit motiv" que me gustó mucho. A la protagonista se le ve repetidas veces subir escaleras. Eso está hecho a propósito, ¿no?

ZAZA CEBALLOS: Sí, completamente. Los propios escenarios nos facilitaron este recurso. En el Ateneo, nada más entrar, impone ver una escalera que sube de varias piezas: hay otra escalera que sube desde el interior, desde la galería de retratos. También utilizamos la escalera hacia abajo. Por ejemplo, cuando Benito ve por última vez a Emilia, él baja hacia ella. Eso también está hecho a propósito.

JAVIER OZORES: Más que la escalera, es el peldaño. Sobre todo esos primeros planos. Del botín, eso es muy significativo.

ZAZA CEBALLOS: Sí, en la calle Tabernas. Al principio, cuando los pies suben caminando.

XULIA SANTISO: Esa es la presentación del personaje, esos pies que caminan. Es un detalle muy poco usual y hace que quieras ver el personaje entero. Son pies que se están moviendo rápido. Eso es muy bonito.

JAVIER OZORES: A mí me parece magnífico el retrato de Emilia Pardo Bazán. El problema es que tiene una vida tan intensa que se hubiera necesitado como mínimo una miniserie de cinco capítulos para hacer un esbozo de la señora, ya no digo una vida completa. ¿Qué datos manejaste?

ZAZA CEBALLOS: Dentro de las tres o cuatro mujeres gallegas del siglo XIX que fueron tan importantes, decidir que Pardo Bazán fuese la primera fue precisamente debido a la riqueza de documentación que hay sobre ella. La Casa-Museo, con todos sus objetos personales, fotografías, obra y multitud de estudios. Además es una personalidad sobre la que todavía se sigue publicando y a la que se sigue estudiando. Tener la posibilidad de que el guion y cualquier aspecto de la película fuese revisado con rigor, nos daba la seguridad de tratar el tema apropiadamente. Los profesores González Herrán, Darío Villanueva y Barreiro Fernández así como Xulia Santiso leyeron el guion y lo que es más importante: informaron sobre él.

JAVIER OZORES: Eso es fundamental, es importantísimo.

ZAZA CEBALLOS: Previamente a los informes, la primera conversación fue con González Herrán. Él nos dio toda la documentación necesaria y hablamos mucho sobre el personaje. Xulia Santiso nos dio igualmente mucha información y puso a nuestra disposición todos los ejemplares de *La Tribuna* que utilizamos cada vez que teníamos dudas sobre cualquier tema. Esta magnífica revista fue fundamental durante el desarrollo y la preparación de la película porque trata aspectos muy variados de Emilia, contiene muchas imágenes de su época y de su familia. Cuando escribimos una serie tenemos que elaborar primero una "biblia" que recoje los aspectos que no debemos olvidar de los personajes y su entorno. Pues bien, *La Tribuna* fue la nuestra durante todos los procesos de producción.

Aparte de los equipos de arte, vestuario, maquillaje, etc., *La Tribuna* fue una herramienta magnífica para la guionista, Puri Seixido, para mí y para la actriz. Susana Dans empezó a leer artículos cuando estábamos por la tercera o cuarta versión del guion. Así ella fue inundándose de Emilia, viendo fotos y haciéndose con ella.

JAVIER OZORES: Hay un momento en la película que me emociona. Cuando de repente dejas a la Emilia pública, la mujer trabajadora y hay una escena de amor. Lo humana que es esa escena. Es quizás la escena que más me gusta. Ella está en ropa interior y de repente es mujer. Deja de ser Emilia y es mujer. Ahí, en esa escena, la actriz me sorprendió muchísimo. La Pardo Bazán era una mujer altiva, hierática, y de repente se nos muestra como una mujer total, cariñosa, entregada. Me gustó muchísimo el tratamiento y el estudio que hizo Susana del personaje.

ZAZA CEBALLOS: Cuando se sienta en el "colo" de Benito Pérez Galdós.

XULIA SANTISO: Y dice: "¡qué suerte tengo de que seas tan miope!". Es magnífica porque es humana, por la franqueza que desprende.

ZAZA CEBALLOS: Esa escena estaba escrita primero en la cama de la Calle de la Palma y la cambié después del casting. Cuando hicimos el casting para buscar a Benito en Madrid, llamamos a varios actores que o bien habían hecho ya a Benito Pérez Galdós en obras de teatro o bien se parecían físicamente, ya que siempre se buscó que cada actor tuviese un parecido con el personaje real. Para nosotros es un valor de producción que la imagen de la actriz que interpreta a Pardo Bazán se parezca a la real.

JAVIER OZORES: La elección de Susana fue acertada, porque esa era Pardo Bazán. Como nosotros somos estudiosos o fans de Emilia, nos hubiera roto los esquemas....

ZAZA CEBALLOS: Sí, si no se hubiese parecido tanto o hubiese sido demasiado guapa. En esa secuencia, cuando hicimos el casting de los "Benitos" no teníamos una cama en la sala, así que la hicimos en una silla. Yo le indiqué a Susana que se sentase en el "colo" del actor, siempre utilizando la palabra "colo". Los actores no preguntaban qué era el "colo" (regazo), tampoco sabían muy bien a qué se refería. A Susana también se lo indiqué allí mismo, con lo que los actores no esperaban que ella se sentase encima. Unos tuvieron cierto pudor y no la abrazaron inmediatamente, otros se sorprendieron antes de reaccionar. Cuando llegó el actor que interpretó a Benito, Manolo Solo, que es poquita cosa y se parecía a como Emilia llamaba a Benito: "miquiño" o "ratiño"; Susana se sentó en su "colo" y parecía que Manolo Solo se iba a romper, pero él la abrazó y la achuchó. Yo dije, "ya lo tenemos". Es un magnífico actor que le dio la sensualidad que la secuencia necesitaba.

JAVIER OZORES: Sobre todo la expresión. Al estar ella más erguida ves más la expresión.

ZAZA CEBALLOS: Por supuesto.

JAVIER OZORES: A mí me gusta mucho esa humanidad que desprende de esas escenas.

ZAZA CEBALLOS: Además del parecido razonable, Susana es una grandísima actriz y yo no dudaba de que podría hacerlo. En las primeras conversaciones nunca hablamos de "qué" Pardo Bazán tendría que interpretar. Le pedí que primero leyera la obra de Pardo Bazán y que ya hablaríamos del personaje. El día que empezamos a

prepararlo nos reunimos Susana, el director de fotografía y yo. Me pareció importante la presencia del director de fotografía, Juan Carlos Lausín, para tener un estudio de la actriz completo. Teníamos en la mesa varias fotos de Pardo Bazán que me habías dejado tú (a Xulia Santiso).

Hay una muy bonita, que era la que ella utilizaba más en las postales, en la que está girada con el perfil izquierdo y tiene una especie de halo.

XULIA SANTISO: Cuál, ¿la del pastel de Joaquín Vaamonde?

ZAZA CEBALLOS: Exacto. Está muy embellecida e idealizada. Le dije a Susana que esa era la Pardo Bazán que quería, la sensual. Una mujer que siendo como era se llevaba a los hombres de calle tendría que ser tremendamente sensual, ¿no? Y no solo atraía a los hombres, sino también a las mujeres. Este truco nos sirvió para que ella siempre estuviese guapa. Susana hace que doña Emilia sea siempre atractiva.

Cuando entra en escena, llama la atención. Está fotografiada siempre desde la izquierda, porque su mejor perfil coincide con el de Pardo Bazán. Fue una suerte para la película. La luz siempre se cuidó mucho, para que la envolviese. Se trata de una luz muy británica, pero sobre todo favorece a Susana. Por eso no marcamos excesivamente los recortes, siempre la envolvemos en luz.

JAVIER OZORES: Además tiene otra cosa que a mí me gusta mucho, el movimiento. Se mueve muy bien. Se mueve como yo me imagino que se debería mover la Pardo Bazán, creo que eso ya lo habíamos comentado. Es una señora, pero también es un poco... No exactamente "bruta", un poco intempestiva en movimientos a veces.

ZAZA CEBALLOS: Sí.

JAVIER OZORES: Y el señorío que tiene, pero muy "echada para alante"

XULIA SANTISO: Expresiva, desenvuelta y muy llena de humanidad, también.

JAVIER OZORES: Incluso un poco "chuleta" a veces.

ZAZA CEBALLOS: La mayoría de los casting los hicimos con Susana, así se iba metiendo en el personaje. No eran ensayos, porque yo apenas le daba indicaciones. Quería ver cómo Pardo Bazán iba saliendo poco a poco. Cómo ella iba montando a Pardo Bazán. El director de fotografía me indicó varias veces la falta de gracia en sus movimientos, dudaba de que Susana pudiese "parecer" una condesa. Los movimientos que hacía eran aún más fuertes que los de Pardo Bazán. Yo le decía que esperase a que se vistiese, se pusiese peluca, se girase y se encontrase guapa.

XULIA SANTISO: Pardo Bazán decía que no tenía cualidades "externas", pero que "internas" las tenía todas.

ZAZA CEBALLOS: Creo que así era Pardo Bazán. Ella nos enseña que una mujer que no responde a los cánones de belleza termina siendo guapa por dentro y por fuera. Y Susana lo iba a hacer.

Aquí también usamos trucos. Cuando terminaban los castings con los demás actores a ella le hacíamos ponerse chales, girarse a derecha e izquierda, para que empezase a moverse como una mujer que atrae.

JAVIER OZORES: Y encontrarse por ejemplo con vestuario en los castings.

ZAZA CEBALLOS: No exactamente con vestuario pero sí con prendas que pareciesen del vestuario. A ella le decíamos que no viniese con pantalones sino con falda larga, blusas y sobre todo chales, porque cuando una mujer lleva un chal en los hombros tiene una postura distinta. Emilia lleva muchos chales en la película.

JAVIER OZORES: Y saber llevar sombrero, sobre todo sombreros de esa época.

ZAZA CEBALLOS: Eso le encantó a Susana. Los lleva muy bien. Fue de sus mayores ayudas, una de sus mejores herramientas. También la peluquería. La peluquera que es de las mejores de España, gallega por cierto, Mara Collazo, cuando trabaja cuida todo detalle. La peluquería, el maquillaje y el vestuario dejan a la actriz lista para la película, si la caracterización es buena. Todos le decíamos a Susana lo bien que estaba de Emilia y ella se encontraba maravillosa.

XULIA SANTISO: Son muy especiales los sombreros de Emilia. Dan para una exposición. Los voy mirando y veo que cada uno determina un momento de su vida. "Que me dé altura", debía decirle al sombrerero.

ZAZA CEBALLOS: Claro. Creo que la propia Emilia debía estudiar muchísimo su imagen, sin duda. Sobre todo quería atraer. Sin importar los cánones de belleza, es una mujer en la que uno se fija y que utiliza a favor lo que otros consideran un defecto.

XULIA SANTISO: Exactamente. A pesar de todo lo que es, llega a ser todo lo que es.

ZAZA CEBALLOS: Eso es de muy "mujer". Y muy intelectual a la vez, el hecho de pensar en una misma como una figura con una apariencia determinada. Ahora hay "coaching" para esto. Emilia se hizo su propia imagen.

JAVIER OZORES: Emilia además tiene la ventaja de que empezó a dejar de ser niña desde muy joven. Empezó a leer muy joven, empezó a pensar y a escribir muy joven, se casó jovencísima, con dieciséis años.

ZAZA CEBALLOS: Pero entonces las mujeres se casaban muy pronto.

JAVIER OZORES: Sí. A esa edad era ya una señora, que vivía fuera de A Coruña y estaba en Santiago con su marido. Ahí ya hay independencia y distancia. Era una separación total, una ruptura del hogar.

ZAZA CEBALLOS: Yo creo que una de las cuestiones más serias es cómo alimentó la autoestima. Y eso importa siempre, da igual ser hombre o mujer.

JAVIER OZORES: Y también lo viajera que fue. Viajó mucho y estuvo muy bien introducida. Los viajes fueron muy útiles. Gracias a ellos se introdujo dentro de la cultura nacional e internacional.

ZAZA CEBALLOS: Era muy curiosa. Emilia Pardo Bazán es una figura que tiene muchos aspectos de los que se pueden hacer una película o una serie.

JAVIER OZORES: Era necesario realizar algo sobre su figura. A Emilia como escritora se le ha aislado. Yo no sé por qué razones, porque calidad, la tiene.

XULIA SANTISO: Pero tiene muchos frentes. Por un lado es la condesa, por otro es la carlista, por otro lado es la feminista... Va por libre, no se incluye en ningún grupo. Forma una identidad muy compleja.

ZAZA CEBALLOS: Pero eso que, debería ir a favor, yo creo que es el olvido.

XULIA SANTISO: No, hoy en día estamos acostumbrados a simplificar, a resumir y Pardo Bazán no se deja.

ZAZA CEBALLOS: Mi impresión, aunque no sé cómo trabajan las editoriales, es que ahora hay tanta producción que es necesario redescubrir a los autores. Igual que en otros países se han ido redescubriendo autores olvidados, lo mismo podría suceder en España.

JAVIER OZORES: En España no ha llegado ese momento.

ZAZA CEBALLOS: Tampoco en cine y televisión, de hecho se ha empezado a hablar del pasado hasta hace poco. Nos habíamos quedado en la Guerra Civil y hacia atrás hay poco. Desde hace tres o cuatro años se están produciendo contenidos sobre lo mucho que tenemos de historia, que es de gran riqueza. Pardo Bazán ya tiene su película y conozco otros proyectos que quisieron contar otros aspectos sobre ella. Pero es muy difícil levantar una película sobre un personaje histórico. En muchas cadenas televisivas no son temas que consideren interesantes, ni ella, ni Concepción Arenal ni Juana de Vega. La obsesión es Rocío Jurado o Rocío Dúrcal o la Duquesa de Alba.

JAVIER OZORES: O series melodramáticas de mucho personaje.

ZAZA CEBALLOS: O un serial de la época tal o cual. Pero las televisiones públicas sí pueden hacer que ocurra. De hecho, Concepción Arenal se pudo financiar con más rapidez que Pardo Bazán. Entre Televisión de Galicia, Televisión de Cataluña y Televisión Española, por el momento. Las películas sobre Pardo Bazán o Clara Campoamor han dado pie a que la de Concepción se produzca en el 2012. Y acabamos de empezar. Yo sé que de Pardo Bazán podrían hacerse dos o tres obras más, entre ellas una miniserie de su época en el Ateneo.

Fotografía da gravación do filme "Emilia Pardo Bazán. La Condesa Rebelde" na Casa-Museo Emilia Pardo Bazán.

JAVIER OZORES: Hay partes importantísimas en su vida, por ejemplo la relación con Lázaro Galdiano, que es preciosa, es su segunda juventud. Ayudó a esa persona, lo llevó a las alturas, fue ella. Todo eso falta, es que es imposible abarcar todo en hora y media.

ZAZA CEBALLOS: Es imposible y quizás uno de los mayores problemas que hemos tenido. Si hay que detectar un error en la película es querer abarcar tanto. Pero si nos hubiésemos centrado, por ejemplo, en su relación con Benito, o en la separación de su marido o en su trayectoria final en la Universidad, habría sido incompleto. Su lucha en el Ateneo no se entiende sin haber contado antes su inicio, su separación y lo mucho que le costó llegar allí. Uno de los temas de la película que se quedaría sin explicar por no abarcar suficientes acontecimientos de su vida es que se puede caer muchas veces y fallar. Hay que intentarlo siempre y subir para conseguir lo que se quiere. Eso es Emilia. Siempre más.

JAVIER OZORES: ¿Cómo te encontraste tú mentalmente con ella? Es decir, qué afinidades has encontrado en ella, cómo llegaste a admirarla…

ZAZA CEBALLOS: Responde a una figura femenina que no me es ajena. Aunque sabía poco de su entorno, me despertó mucha curiosidad cuando empecé a leer sobre ella o sus escritos. Porque Emilia atrapa. Por ejemplo, buscando el texto que se escribe en la pizarra al final de la película acabé leyendo casi todo el capítulo.

JAVIER OZORES: Mi abuelo era muy amigo de ella y la estimaba. Su grupo de amistades la adoraba porque era una mujer muy entretenida, divertidísima. Aunque es una mujer que debió de pasarlo muy mal en su vida.

ZAZA CEBALLOS: Por eso era interesante que en el guion también se la viese sufriendo. Aunque fuese rica y famosa, trabajó y se esforzó muchísimo.

JAVIER OZORES: Era rica porque "se lo curraba".

ZAZA CEBALLOS: Exactamente. Heredó de su padre, construyó las Torres de Meirás y viajó. Eso es ser rico, sobre todo en aquella época, pero trabajó mucho. Mi admiración viene también de su capacidad de trabajo aparte de su vitalidad.

JAVIER OZORES: Ella vivía de ella, de sus libros y tenía sus discusiones económicas. Lo leí muchas veces, ella quería ganar dinero. De hecho, ahí está el libro de *La Cocina Española*, que para mí es una trampa total, porque el libro eran recortes de las revistas francesas. Ella no cocinaba. Quien cocinaba muy bien era su madre. Las recetas de verdad de Meirás, que aún están vigentes, eran todas de la madre. La mayoría del libro son recortes de las revistas francesas y las tradujo al español. Después adaptó las medidas y sustituyó los ingredientes que no eran fáciles de encontrar en su país.

ZAZA CEBALLOS: Los libros de cocina actuales hacen lo mismo. ¿Cuántas horas trabajaba al día, cuántas me habías dicho?

JAVIER OZORES: Empezaba a las seis de la mañana.

XULIA SANTISO: "Con la salida del sol" escribe Vales Villamarín. Trabajaba seis horas por la mañana y otras dos por la tarde, cuando se dedicaba más a labores epistolares, sociales. Sí, ocho o nueve.

ZAZA CEBALLOS: Tenía una fantástica gestión del tiempo.

XULIA SANTISO: Además tenía una vida social enorme.

JAVIER OZORES: Antiguamente se recibía continuamente en las casas. Comidas, meriendas, cenas. Era muy complicado.

ZAZA CEBALLOS: También tuvo la suerte de tener una familia de las de verdad. Ella vivió siempre con sus padres, que o atendían a sus hijos o vivían con ella, eso la ayudó mucho en su separación.

Lo que quiero decir con esto es que la vida de Emilia parece actual. Es una mujer de hoy pero en el XIX y rompió muchas barreras. Antes preguntabas cómo me había encontrado con Emilia, al principio me acerco a ella con lo poco que sé, me cae simpática y me despierta la curiosidad. Me fue ganando porque podemos identificarnos con ella en la actualidad, es igual que yo, que nosotras. Este reconocimiento es muy importante para cargarla de empatía. Las películas de televisión son vistas por millones de personas, algo que al cine le cuesta mucho conseguir, y necesitan personajes que lleguen al gran público, como Emilia.

Por eso yo digo que no hay rechazo. El posible rechazo es sólo un prejuicio hacia ella.

XULIA SANTISO: Claro, es un prejuicio sobre todo desde una visión masculina.

ZAZA CEBALLOS: Y femenino. Un prejuicio social, de la época, una imagen que ha prevalecido sobre ella, hasta que piensas, "esta mujer es simpatiquísima, ¡tenía que ser la pera!"

Se resume en la frase que dice Tomás, "si fuese un hombre, sería yo". Es un prejuicio social. A una mujer como ella, hoy en día, le pasaría lo mismo.

JAVIER OZORES: Por todas esas frases cortantes, que tenía muchísimas. La (anécdota) de Benavente fue muy divertida. Benavente siempre fue un poco loco. Se encontraron en la ópera y no se llevaban bien, y entonces, se acercó a él y le dijo: "hermoso pero sin sexo". Y le respondió Benavente: "dijo la zorra al busto".

(Ríen)

ZAZA CEBALLOS: Es una mujer muy atrevida, por eso digo que es muy actual. Pocas mujeres a día de hoy se atreverían a hacer lo que hizo ella, por mucho dinero que tuviesen.

JAVIER OZORES: Así como Concepción Arenal es un poco más hombre, es más sobria... Esta es una mujer muy femenina.

XULIA SANTISO: Concepción Arenal, por fuera, era así. Lo de que fuera disfrazada de hombre no es cierto, eso sí que sería radical en la época. Pero era tan austera y tan sin volantes y tan de negro...

JAVIER OZORES: Y tan poco atractiva porque, por ejemplo, dentro de los cánones de belleza de la época en que vivió, Emilia Pardo Bazán tiene un gran atractivo. Me gustaría saber tu opinión sobre este tema, ya que por otro lado era una mujer muy "carca". Era muy antigua en la educación de los hijos, muy clásica.

XULIA SANTISO: Pero no con los hijos. Ella escribe a Giner sobre sus dudas en cuestiones pedagógicas.

JAVIER OZORES: ¿Qué piensas tú de su relación familiar, por ejemplo? Lo del marido ya lo sabemos, pero de su vida con los hijos, como madre.

ZAZA CEBALLOS: Creo que tuvo ciertas preocupaciones a la hora de educar a su hijo Jaime y son muy interesantes las cartas a Giner de los Ríos preguntándole cómo debía hacerlo. A mí me interesaba mucho su relación con Giner de los Ríos y hago hincapié sobre esto en la película. Por cierto, Giner me parece una figura poco tratada de la historia de España y recuperable por encima de todo.

Aparte de su preocupación por Jaime delegó la educación de sus hijos a su madre y a su tía. Creo que no exigió a sus hijas lo mismo que su padre le exigió a ella y creo que sus hijos se criaron con mujeres. No tenían un hombre, un padre tan cercano como el que tuvo ella. Yo le doy mucho valor a la figura del padre en una familia y ahí no había un padre o figura paterna. Por eso los hijos no se han educado como deberían. Ella vivió sin un hombre al lado. Su casa era un gineceo y eso debilitó la educación de sus hijos.

XULIA SANTISO: Eso es clarificador, tienes mucha razón. ¿Qué opinas de Pepe Quiroga?

No sé cuál fue su relación con Pepe, la película le trata bien porque creo que ella lo respetó, de ahí esa secuencia en la mitad de su vida. Además ella seguía las convenciones sociales. Más que "carca" es clásica, por su educación. No podía decirle que no a todo, tenía capas. Creo que toda persona inteligente debe tenerlas. No termina con todo lo anterior, con lo impuesto, pero va aprendiendo.

Ciertas cuestiones, como en su catolicismo, el pecado y la culpa siempre están presentes en su obra. Todo termina bien pero dentro del orden y lo mismo pasa con su familia, es clásica. También creo que ella no consideraba que ese trabajo de instruir a sus hijos fuese primordial. Es un poco contradictorio, pero fue así.

XULIA SANTISO: Cuando matricula a Blanca en el Instituto Cardenal Cisneros de Madrid y la hija no quiere estudiar...

JAVIER OZORES: Date cuenta que dentro del estatus social, en ese estilo de familia, la educación de los hijos estaba tradicionalmente en manos de la "nanny", de la "fräulein" o de la "mademoiselle" francesa. Los padres tenían una vida social más intensa, a lo mejor aburrida, pero más intensa. Entonces la educación era en las casas, los colegios casi no existían.

ZAZA CEBALLOS: Pero a ella le pasó lo mismo y su padre le dejaba los libros cerca. Y la incentivaba.

JAVIER OZORES: ¿O era ella quien iba a por ellos?

ZAZA CEBALLOS: Las dos cosas. El padre se lo "exigía". Hablo de la exigencia sin vara. Es la exigencia moral, la "auctoritas". La presencia del padre exige a un hijo. Tiene alguien a quien dirigirse y a quien admirar. Si hubiese tenido una madre tan intelectual como ella seguramente habría sido su patrón, pero su patrón es su padre. También le sucede a Concepción Arenal, su patrón es su padre y no se llevaba bien con su madre, mientras que la relación de Emilia con la parte femenina de su familia era buena. Deduzco que la madre de Emilia debía ser una mujer muy inteligente.

JAVIER OZORES: Y Emilia era muy bien aceptada socialmente. Tenía problemas en sitios en los que no era accesible su género, como el Ateneo, la Real Academia Española, etc., cuando era inconcebible que una mujer estuviera ahí. Pero después estaba muy bien aceptada. Me imagino que sería muy criticada como en todas las pequeñas ciudades; al ser una mujer que destaca, normalmente la despellejan, pero era una persona con muchos y buenos amigos.

ZAZA CEBALLOS: Sí, unos más interesados que otros, porque sabían que tenía mucho poder, tanto por el reconocimiento intelectual, que se lo ganó ella, como por el social, que también lo trabajó.

JAVIER OZORES: Por fotos, escritos, cartas y postales, se ve que era una mujer muy cercana, como cualquier amiga. De repente se va a Madrid o a cualquier ciudad y envía una postal a todos sus amigos. Socialmente no hacía una vida aparatosa, con comidas o excursiones. Todas las fotografías que se ven son en la casa de "fulanito", en una comida campestre, totalmente informal. Ella hacía mucha vida informal. En las Torres de Meirás, las meriendas eran continuas.

ZAZA CEBALLOS: Y fiestas. Tiene algunas con disfraces que fueron famosas.

JAVIER OZORES: Pero esas ya eran un poco más aparatosas. Meriendas, reuniones, comidas normales. Yo tengo menús de comidas más oficiales, o de inauguración, esos sí que eran larguísimos y complicados, siempre escritos por su mano en francés.

ZAZA CEBALLOS: Eso me recuerda uno de los aspectos más difíciles para la actriz y de los que más hablamos, que era la compostura, la forma de hablar y las palabras utilizadas. Puri Seixido, y yo lo revisamos mucho. Queríamos que sonase coloquial, pero no vulgar. Puri me decía que ella la veía muy campechana, yo le decía que sin hacerla demasiado literaria, no podíamos hacerla demasiado campechana.

Dicho esto, el guion quedó como quedó, y la actriz, tiene algún rasgo del gallego en el castellano que le aporta localismo. Nadie ha comentado esta particularidad pero todos notamos que cuando habla en castellano tiene un cierto deje coruñés.

Por otro lado, personas que han visto la película y han estudiado a Pardo Bazán han criticado su habla coloquial y su compostura poco "noble". Es estupendo que haya disparidad de opiniones, pero si dicen que no parece condesa, yo respondo "cuidado", reforzando lo que tú dices.

JAVIER OZORES: Cuando se dice "condesa" muchas veces la gente cree que va con capa de armiño y corona. Es una persona "normal", que tiene un título como puede ser perito agrícola. Es de familia, no lo ha ganado ella. Es lo que te da haber nacido en un estatus social más rico y que ha tenido la suerte de tener dinero. Era una familia muy normal, como las hay en todas las ciudades y muy abierta. Dentro de su magnífica colección de abanicos, el más importante era el abanico mental. A ella le gustaban los abanicos, pero yo creo que el gran abanico que esta mujer tenía era la mente, porque aireaba bien y se abría bien.

ZAZA CEBALLOS: Es tremendamente cosmopolita. Sobre lo que decías antes, de que a veces se habla en contra de Pardo Bazán porque era condesa, tenemos el ejemplo de la duquesa de Alba: lo que más se dice de ella cuando cae bien es lo cercana que es. Lo mismo se dice de los reyes. Eso es lo que quisimos hacer nosotros en la película con Emilia: acercarla.

XULIA SANTISO: Pero la crítica sobre la condesa no la hace su círculo social, que también, además la hacen los galleguistas, con los que no tiene un trato directo, afable ni cercano, y dicen, "aún por encima eres condesa", no es un estigma, forma parte de su persona, de su idiosincrasia, pertenece a ese grupo, se mira en él.

JAVIER OZORES: ¿Esas críticas son las actuales o las de la época de ella?

XULIA SANTISO: Ambas. En la época y actualmente. Hoy sigue siendo un espécimen extraño, incomprensible.

JAVIER OZORES: Yo creo que en la época, no la criticaron los galleguistas, sino que más bien tenían enfrentamientos puntuales. Por ejemplo Murguía.

XULIA SANTISO: No, había crítica. Curros también la criticaba. No sé Pondal, porque la crítica literaria sobre él es de las mejores que se han escrito sobre el poeta, con lo que evidencia una valoración que no podía provocar algo en contra.

JAVIER OZORES: Que yo sepa con Pondal no. Con Curros yo creo que era más por problemas políticos, de personalidad, de ideología, que por otra razón.

XULIA SANTISO: Claro, pero acabaron enfrentados. Cada uno de los grupos de pertenencia se fue cerrando y enfrentándose al otro.

JAVIER OZORES: En un lugar pequeño como A Coruña tenías que andar a empujones si querías ocupar alguna silla, ya no te hablo de un sillón. Daba igual que fuera Emilia condesa, Emilia mujer o cualquier otra persona. En este caso, del sexo femenino.

ZAZA CEBALLOS: Era competencia aquí a lo mejor, pero no en Madrid.

JAVIER OZORES: Eso digo. Ella fue muy criticada a nivel nacional. Con una crítica muy torpe y muy fácil.

ZAZA CEBALLOS: Según.

JAVIER OZORES: Para mí hubo críticas muy torpes. Yo leí críticas contra ella y no estaban bien razonadas. Más bien era por manía personal que por la valía de ella. En la película hay una escena que lo refleja.

ZAZA CEBALLOS: La de "Clarín.

JAVIER OZORES: Una frase ocurrente y graciosa para que se rían los acompañantes y punto. Sin ninguna base.

ZAZA CEBALLOS: Fue muy pensado el hecho de inventar a este personaje, Gaspar, que suena a nombre decimonónico y es el paradigma de todas aquellas voces críticas contra ella. Podíamos haber derivado a lo cómico. Hemos ido lo justo para que podamos sonreírnos, pero para que a la vez digamos "cuidado, esto era verdad". Si hubiésemos hecho a este personaje excesivamente serio, el tono de la película habría sido completamente distinto. Jugamos a esa sonrisa que creo que despertaría Pardo Bazán cada vez que utilizase o bien la sorna o bien la ironía. Por eso su opositor, su contrario, su antagónico que es Gaspar, tenía que ser más o menos igual. Así provocamos cierta sonrisa sin llegar a la comedia.

JAVIER OZORES: Además estás hablando de una persona que es inteligente.

ZAZA CEBALLOS: Que utiliza el humor como signo de inteligencia.

ZAZA CEBALLOS: Alguien del equipo llegó a pensar que Gaspar, el actor Albert Forner, nos llevaba demasiado al tono de comedia. Yo le decía, "ya verás cómo no".

Interesaba mucho que hiciese algún aspaviento y que de vez en cuando sonriésemos. Pero es verdad, si nos hiciese pensar "¡qué tipo más tonto!", entonces también caería Emilia, fue un riesgo.

XULIA SANTISO: El tono del librero es muy bueno también.

ZAZA CEBALLOS: El tono del librero era mucho más sencillo, contención total, además debía representar la moral social frente a ella. Sin dejar la sorna o la ironía en sus conversaciones.

XULIA SANTISO: Exactamente. ¡"Morris" está genial! Irreverente pero nunca descortés.

ZAZA CEBALLOS: En cambio Tomás es aquel que comienza en contra y termina siendo un convencido a favor. Es el menos prejuicioso. Por eso le hicimos presidente del Ateneo y académico desde el primer minuto. Intentamos obtener todas las posturas de la sociedad ante esta mujer en tres personajes. Si no, habríamos necesitado demasiados.

JAVIER OZORES: Aparte de Emilia querría hablar un poco de ti. Me asombra, y no sé si te pasa a ti también, Xulia, lo bien estudiada que tenías la película. Perfectamente definidos a los actores y a los personajes y sabiendo lo que querías decir, que eso no es tan fácil.

XULIA SANTISO: Y directora, manejando personas, ideas, luces, voces... Multiplicada y polivalente.

JAVIER OZORES: A eso le doy menos mérito porque eso es...

ZAZA CEBALLOS: Oficio.

JAVIER OZORES: Eso es oficio. Lo que no es oficio es todo lo que hay detrás y saber decir cómo ir poniendo a un personaje. En una película hay ayudantes y hoy en día ves que hay más facilidad por el vídeo, para repetir las escenas. Para mí eso es un poco más sencillo. Es tener cierta personalidad, cierta fuerza y no cansarse demasiado, aguantar físicamente, que eso es importante.

Pero lo que me gusta mucho es cómo ibas poco a poco desgranando el personaje de Emilia, de Gaspar, de Galdós, de los padres, del marido, cómo los estudiaste uno a uno y pensaste cómo podrían funcionar dentro de la película, porque a veces es necesario modificar a los personajes, si no sale muy falso. Eso lo has hecho muy bien.

ZAZA CEBALLOS: Con pocos medios, como decía antes Xulia, hay que ser muy sintético. Yo no podía usar veinticinco personajes para explicar la sociedad de la época. Busqué personajes -esto lo hablamos mucho Puri y yo- que representasen posturas ante ella.

Arturo, otro personaje representa la juventud romántica. Debería haber sido más escritor y haber discutido más los elementos románticos que se van con ella y con el Naturalismo. Finalmente se rebajó ese tema porque las conversaciones se hacían excesivamente literarias. Pero Arturo es el romántico, al que además le gusta Pereda y Valera y le atrae la figura de Emilia. Arturo es el cambio del Romanticismo al

Zaza Ceballos durante a gravación do filme na Casa-Museo Emilia Pardo Bazan.

Realismo y al Naturalismo, refleja cómo cambia la juventud y cómo Emilia atraía a hombres más jóvenes que ella.

Gaspar, Tomás, Benito e incluso Dositeo, el bedel del Ateneo, tienen una postura determinada ante ella, reflejando lo que podrían haber sido los representantes de la sociedad a favor, en contra o transformándose de uno a otro lado. Sólo el librero permanece inamovible, aunque al final le encienda el pitillo para que ella gane alguna batalla.

JAVIER OZORES: Y las ha ganado.

ZAZA CEBALLOS: Esa fue la función de cada uno de los personajes, solamente Benito era real.

JAVIER OZORES: Has hecho muy creíbles todos los personajes, los personajes no existentes, incluso parece que han existido. Está muy bien pensado. Eso me gustó mucho en el guion.

ZAZA CEBALLOS: El mayor problema del guion son las elipsis.

JAVIER OZORES: Una vida tan intensa no siempre es totalmente cinematográfica. No hay grandes aventuras amorosas o conflictos muy dramáticos. Es una vida, después de toda la variedad que ha tenido, bastante normal, muy intelectual y de muchísimo trabajo.

ZAZA CEBALLOS: Hubo momentos en los que quiso algo y lo consiguió, y en otros no. Ese es el tema central de la película. El primer bloque llega hasta su separación. En el segundo bloque consigue ciertos avances porque el paso del tiempo ayuda, como ser socia del Ateneo. Es persistente y hay algo que quiere conseguir: ser jefa de la Sección de Literatura, y utiliza su ingenio para conseguirlo. Ese mecanismo es invención de Puri. El instrumento para conseguirlo fue hacer esa reunión del chocolate con tantas mujeres. Es inventado pero podría haber sido posible. Además en el Ateneo comprobamos que toda la documentación sobre esos años se quemó en la Guerra Civil, con lo cual teníamos la libertad de inventar, de lo contrario no lo habríamos hecho.

En alguna fase del guion la "batalla" que habíamos elegido era conseguir ser miembro de la Real Academia Española. Pero el profesor Darío Villanueva me indicó muy claramente que en ningún momento Emilia había sido propuesta formalmente, no hubo candidaturas y nos dio documentación sobre ese asunto. Podía haber sido una "batalla" preciosa aunque no lo hubiese conseguido, pero no había una base para construir una trama.

La única batalla que imaginamos que debió producirse fue la de ser jefa de la Sección de Literatura. Sí que son ciertos varios acontecimientos dentro del Ateneo, como las clases que impartió en cursos que también dio Unamuno, entre otros. El cartel que aparece en la película es real, Emilia tuvo ochocientos veinticinco inscritos en su curso. Pero probablemente ser jefa de la Sección de Literatura suscitó más política interna y Puri utilizó el recurso del chocolate para conseguirlo. Toda la gracia reside en que sean las mujeres quienes la ayuden.

XULIA SANTISO: Claro, y que suban todas las escaleras.

ZAZA CEBALLOS: Sí (ríe), con una música que parece la de la caballería inglesa.

XULIA SANTISO: Eso, ¿por qué el estilo inglés? Que parece que ella se corresponde con eso.

ZAZA CEBALLOS: ¿A qué te refieres?

XULIA SANTISO: Al estilo inglés de la película.

ZAZA CEBALLOS: ¿La luz inglesa?

XULIA SANTISO: Puede ser, y a los planos, y a ese "no sé qué", ese encanto especial que se ve en las películas clasicistas inglesas.

ZAZA CEBALLOS: Porque son los que más han hecho este tipo de producciones y porque a mí me gusta mucho esta estética.

XULIA SANTISO: Sí, es impecable, elegante y realista a la vez.

JAVIER OZORES: Yo veo que la película es muy creíble en cuanto a decorados. Cuando comentabas los sitios en los que se había rodado, como el instituto, me lo tragué, yo creía que era una cafetería en Madrid, incluso sabía qué cafetería era. (Ríen)

ZAZA CEBALLOS: ¡Eso es genial!

JAVIER OZORES: El problema que veo en el cine histórico es que a veces huele a cartón piedra y a polvo. En esta película (el decorado) está construido con clase y eso es importante. Al cine español, y sobre todo al cine de época, le falta mucha clase, mucha calidad, cosa que no se ve en el cine francés ni en el inglés. Hay un decorado de una casa y te lo crees, aquí es siempre más zarrapastroso. Si se hace cine de época, de repente parece que todas las casas son palacios. Pero esta es una casa normal, con una decoración más recargada, como se ve aquí en la Casa-Museo. Sobre todo en los muebles que hacía José Quiroga, que eran estilo "remordimiento" (Ríen). Eran tremendos, pero a ella le encantaban. Están recargados al gusto de la época, pero son creíbles. Yo creo que también ha influido mucho encontrar el espacio de la Casa-Museo.

ZAZA CEBALLOS: La Casa-Museo es un lujo.

JAVIER OZORES: Cuéntame cómo ha sido esto posible.

ZAZA CEBALLOS: Pienso que Xulia se atrevió con mucha valentía. Rodar en un museo no es lo normal.

JAVIER OZORES: Valentía "pardobazanesca" (Ríe)

XULIA SANTISO: Exactamente. (A Zaza Ceballos) Con respecto a tu trabajo debo decir algo. El guion que tú me presentaste era el tercero que había leído para hacer una película sobre Pardo Bazán.

ZAZA CEBALLOS: Ah, ¿sí?

XULIA SANTISO: Sí. Pero además de la calidad del texto, a este hubo que añadirle tu capacidad de lucha. Al haber seguido el desarrollo del proyecto desde el principio, vi cómo ibas, peleando, avanzando y consiguiendo, subiendo esas escaleras y bajando, volviendo otra vez. Retrasé un camino de Santiago con mis hijos porque me habíais dicho que vendríais a grabar y luego no vinisteis porque había problemas. Y aún así te ganaste que cediera el museo para vosotros.

ZAZA CEBALLOS: No sabía que había sido así. Me alegro de que lo hayamos conseguido, porque nos lo merecíamos. (Ríe). Pero también te agradezco la valentía.

ZAZA CEBALLOS: (a Javier) Se atrevió, porque aunque la avisamos de que habría un gran equipo por el museo, ella lo tenía muy claro. Las condiciones en las que estuvimos trabajando fueron marcadas por Xulia. No se movió un objeto si no lo hacían las personas previamente designadas. Se contrató a una empresa exclusivamente para ello.

XULIA SANTISO: Se aislaron completamente, se sellaron y se impermeabilizaron las piezas que, sobre todo por cronología no entraban en el decorado. Las otras se mantenían protegidas (filtros, defensas, etc.) hasta el momento exacto de la grabación.

ZAZA CEBALLOS: Aunque para nosotros fue un esfuerzo acoplarnos a esas condiciones, sabía que la ganancia sería enorme. Podríamos haber utilizado un decorado, pero la atmósfera es distinta, este aire no se produce. Buscamos eso

Fotografía tomada durante a gravación do filme na Casa-Museo Emilia Pardo Bazán.

también cuando examinábamos viviendas para reconstruir sus habitaciones, que finalmente se localizaron en Villa Isabel, en San Pedro. En las primeras fotos, que son de cómo estaba la casa antes de que nosotros entrásemos, ya había esa atmósfera. Allí había vida y eso no se puede producir. Tenemos un plató de ochocientos metros en Santiago y podríamos haber hecho allí la librería y otros decorados con más facilidad. Pero en el cine, la atmósfera es la atmósfera, por tu experiencia tú lo sabes bien Javier.

JAVIER OZORES: Fundamental. Lo que veo es que, por muy bueno que sea el guion sobre la vida de una persona, una biografía -no me gusta nada la palabra "biopic"-, si no la rodeas de elementos vividos por la protagonista, es una falsedad.

ZAZA CEBALLOS: Eso es lo "anglosajón" del asunto.

JAVIER OZORES: Es la atmósfera que huele a cera lo creíble. Lo que rodaste en el instituto Eusebio da Guarda, que me sorprendió muchísimo, era un café auténtico. Otra cosa que me gustó es lo bien que mueves los extras.

ZAZA CEBALLOS: (Ríe) ¡Con los pocos que tenemos!

JAVIER OZORES: Tan pocos y cómo dieron de sí. La segunda vez que se ve la película ya se observa con más detalle y hay unas escenas en el café que me gustaron muchísimo, por lo creíble que es el extra. Están muy bien dirigidos y además creíbles.

ZAZA CEBALLOS: Tenemos una dirección de casting muy buena. Tanto en el casting de los principales como en el de los figurantes, las caras eran de verdad. La persona que hizo el casting, Natalia Flores, estuvo en todo el rodaje con el ayudante, que es quien mueve a los figurantes. Como teníamos tan pocos, tuvieron que trabajar mucho para que se moviesen bien. El mismo figurante de espaldas y de frente parece dos. Eso lo hemos hecho varias veces (ríe). Pero esto se hace en cine en todas partes.

JAVIER OZORES: Esas cosas no las desveles.

ZAZA CEBALLOS: ¡Pero si lo pueden decir hasta los directores de cine americano!

Hay una sola secuencia en la que debo decir que sufrimos mucho. Fue en la Fábrica de Tabacos. Tuvimos que cortarla en montaje justamente por la figuración, porque por las razones que fuesen no dio lo que se esperaba. Se cortó y usamos el plano muy alejado. Y eso que teníamos mucho rodado.

JAVIER OZORES: Cortar una secuencia es como amputar...

ZAZA CEBALLOS: Cuesta mucho, pero el cuarto o quinto visionado del montaje final se intenta hacer con personas que ayuden en esa decisión. Yo tenía el problema de ser productora y directora. Normalmente quien corta es el productor pero esta vez me costaba eliminar.

JAVIER OZORES: Además tampoco tienes la visión real de la película.

ZAZA CEBALLOS: Exacto. Hay una secuencia que he dejado y debía haber cortado. Cuando la visioné en el Rosalía de Castro bajé los ojos porque me molesta.

JAVIER OZORES: Si te molesta, cámbiala.

ZAZA CEBALLOS: No, se lo pregunté a más personas y me decían que no la cortase. Yo que sé, a lo mejor ellos cortarían otra.

JAVIER OZORES: Nunca preguntes.

ZAZA CEBALLOS: Hemos tenido dos montadores y el segundo montador ayudó mucho. Gerardo Rodriguez, que hizo el montaje final, tenía la distancia, la opinión y el criterio.

XULIA SANTISO: Háblanos del equipo.

ZAZA CEBALLOS: El equipo de rodaje es primeramente el equipo de Zenit. En Zenit no somos muchos, pero todas las personas que estamos producimos de la misma manera. Hemos hecho películas como "El bonito crimen del Carabinero" o "Cota Roja".

Son películas que aparentan ser de mayor presupuesto que el real, quizás porque nuestra clave es preparar con tiempo y no hacerlo los dos últimos meses. Desarrollamos durante un periodo largo el guion, las localizaciones, el casting, la documentación…

JAVIER OZORES: ¿Tenéis equipo técnico propio? Trabajáis siempre con el mismo equipo, ¿no?

ZAZA CEBALLOS: Sí, en la medida en que podemos. Por ejemplo con Mara, en peluquería. Está claro que en una película de época es necesario un maravilloso peluquero y un estupendo figurinista. De figurinista llamamos a Bina Daigeler, que es de las mejores de España y trabaja sobre todo en cine, con la que hicimos "Bella Otero". Pero no podía y nos aconsejó a María Gil, también especialista en época, sobre todo el XIX. No habíamos trabajado nunca con ella pero entró rápidamente en nuestro sistema, llamémosle "película de bajo presupuesto con mucha energía". Y volveremos a trabajar con ella en Concepción Arenal, donde vamos a repetir el equipo. Mantener un equipo ya conocido y que sabe tus exigencias es fundamental.

JAVIER OZORES: Ahorra mucho dinero y tiempo.

XULIA SANTISO: Los que yo conocí son muy buenos cada uno en su campo.

ZAZA CEBALLOS: Son mejores, saben mucho de lo suyo y solo piden tu opinión y decisión final. Son muy exigentes con su trabajo y lo realizan muy bien.

XULIA SANTISO: Y son muy profesionales. Esto es un museo y fue contemplado con mucho temor. Pero cada uno fue perfecto en lo suyo. Aceptaron todo, consultaron y respetaron siempre.

ZAZA CEBALLOS: Un procedimiento muy básico es organizar muy bien a los responsables de los equipos. Luego cada uno es libre hasta que hay una decisión que supera su cometido y en ese momento consultan. Esa es la función del director,

no hay que hacer más. Por ejemplo, tuvimos un problema con las reproducciones de obras escritas por Pardo Bazán, no se hicieron tantas como habríamos necesitado. Aunque yo les preguntaba cada vez que eran necesarias, el equipo de Arte resolvía sin decirme que no había prácticamente reproducciones. No querían ponerme nerviosa y yo tampoco insistí porque, finalmente, resolvían.

JAVIER OZORES: Lo importante no es la cantidad, sino que sea creíble, la credibilidad. No hace falta que haya cincuenta libros. A lo mejor hay seis, pero hacen creíble que está escribiendo mucho. Esa es la credibilidad. La ambientación artística es muy creíble.

ZAZA CEBALLOS: Debo decir que jugamos mucho con los elementos físicos para encuadrar, siempre teníamos algo en primer término y componíamos mucho los planos. Libros, piezas de mobiliario, flores… Teníamos unas flores para Galicia y otras flores para Madrid. El departamento de Arte, que estaba dirigido por Alexandra Fernández, tuvo mucho trabajo, debían tener muchos recursos y eso en arte no es fácil. No es solamente lo que ya está escrito en el guion, sino lo que se pide en el instante. También el trabajo durante el rodaje, por ejemplo mover una vela o un candelabro y que se viese al girar de una determinada manera. Además, trajeron muchísimo material de Madrid porque aquí no hay tanto, desde mobiliario a objetos.

XULIA SANTISO: Con el vestuario ¿seguisteis contando con la casa de Madrid?

ZAZA CEBALLOS: Sí, todo el vestuario fue de Cornejo.

XULIA SANTISO: Me encanta el detalle, no lo sabía. Que todo el vestuario histórico se concentre en una sola sastrería.

ZAZA CEBALLOS: Cornejo era la casa que más variedad tenía. Luego se le confeccionaron tres o cuatro vestidos a Emilia, que se quedó Cornejo, pero los diseñó la figurinista basándose en fotos y utilizando los colores que usamos para según qué época de su vida.

XULIA SANTISO: Yo estaba aquí cuando se rodó la película y me dije "en esta gama está el vestido de Pardo Bazán".

JAVIER OZORES: Me habías comentado el problema de que necesitabas hortensias pero era pleno invierno y no las había, ¿te acuerdas?

ZAZA CEBALLOS: Sí, pero ahora hay unas floristerías magníficas que tienen de todo, ¡menos mal!

ZAZA CEBALLOS: Una de las secuencias más difíciles para nosotros fue la del duelo. Queríamos un bosque que pareciese castellano y que estuviese cerca de las otras localizaciones en A Coruña. Y existe. No pudimos mover la cámara, solamente pudimos encuadrar con el caballo viniendo. Si girábamos un poquito a la derecha, veíamos un muro. Detrás teníamos la autopista y al lado el Instituto Social de la Marina.

JAVIER OZORES: En Meirás no tuvisteis problemas, ¿no?

ZAZA CEBALLOS: No nos pusieron ninguna traba para rodar en las Torres.

JAVIER OZORES: Solo pudisteis rodar en el exterior, ¿no? Además el interior en la actualidad es muy diferente a cómo era en la época de Emilia.

ZAZA CEBALLOS: Teníamos que cambiar muchas cosas y "atrezzar" mucho. La entrada, el hall y la escalera están llenos de cuadros y era tanto el trabajo que teníamos dentro que no compensaba. Además era necesario iluminar. Habría salido carísimo iluminar esos decorados, ¡son enormes!

JAVIER OZORES: Zaza, quiero terminar felicitándote. Habéis logrado acercar y hacer creíble a uno de los más importantes personajes coruñeses. Su inteligencia, simpatía y fuerza logra traspasar la pantalla. El éxito lo tenéis merecido.

La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán
Núm. 8, pp. 307-308.
© 2010-2011. Casa-Museo Emilia Pardo Bazán

Ser Emilia

Susana Dans
(ACTRIZ)

(recibido novembro/2011, revisado decembro/2011)

Susana Dans da vida a Emilia Pardo Bazán no filme "La Condesa Rebelde". Nas seguintes liñas cóntanos como asumiu ese papel.

Era esta unha desas sortes que nos tocan poucas veces, ou ningunha, nesta profesión tan fermosa...

A unha produtora galega, unha tal Zaza Ceballos, ocorréuselle a idea de resucitar, en películas para televisión, a varias mulleres que foron tan importantes como esquecidas na memoria e na historia do noso país.

A primeira, e tamén a máis próxima a nós cronoloxicamente, era a escritora EMILIA PARDO BAZÁN, máis coñecida no noso entorno xeral, por ser condesa, por ser prolífica en amores, e por terlles dado nome a rúas, colexios, e algún outro edificio público da súa, e tamén a miña, cidade natal, A Coruña.

E, cousas da vida, parece que un considerable parecido físico, fai que chegue a min este agasallo: " facer de EMILIA".

Ser "A CONDESA REBELDE".

A busca da personaxe lévame ó que nos queda da que fora a súa casa da Rúa Tabernas, actualmente Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, sede tamén da Real Academia Galega.

Entrei no seu mundo da man de Xulia Santiso, que máis parece bisneta (demasiado nova para dicir filla ou neta) da propia Emilia, que conservadora da súa casa... tal é a paixón coa que fala, conta e quere á ilustre Señora... Máis tarde entendín esa mímese...

Estudei o mundo da personaxe como adoita facer unha actriz ou un actor cando se achega a quen ten que interpretar: lin algúns dos seus libros que aínda non coñecía, puiden contemplar e gozar de obxectos que pasaron polas súas mans: plumas, abanos, libros, cadros... a súas cousas... andei por rúas que aínda poden conservar as mesmas pedras que pisaron os seus pés... Visitei a igrexa de Santiago na que ela escoitaría misa, e mirei o mesmo mar que ela miraba desde O Parrote en Marineda.

Entendín a súa adoración por un pai que permitiu que puidese ser unha muller estudada, viaxada, e sobre todo, libre para decidir...

E todo con ollos e pel de actriz que quere atopar a súa personaxe.

E entón chegan as cartas... cartas de amor... cartas de Emilia a un grandioso amor, a Benito Pérez Galdós.

Leo con pracer, con emoción, e con moita intriga por saber máis, as súas cartas; e descubro entón, como fala, como vive, e empezo a saber como sente, como vibra... e empeza a mímese...

Na miña ansia por seguir meténdome impudicamente nos seus momentos tan íntimos, nos seus sentimentos, nas súas decepcións... busco as respostas a esas cartas, pero non están.

Non sería correcto dicir que non existen, porque existiron, aínda que foran destruídas. Sabemos que o foron.

Non podía quedar sen saber como contestaba o seu interlocutor, o seu ratiño.....o seu, como ela dicía, para sempre compañeiro... Benito. Para entón eu xa estaba tamén abducida polo xenial escritor. A través de Emilia, adorei a Galdós.

E apareceu a resposta, na Casa-Museo Benito Pérez Galdós, na rúa Cano, da súa Palmas de Gran Canaria natal.

Alí conservan, entre outras, as cartas do escritor a dúas das súas amantes que coñecemos, á actriz Concha Morell, e a Lorenza Cobián, a muller coa que tería a súa única filla.

Eran cartas delicadas, tenras, cariñosas... cartas que só tiñan unha cousa que as facía reprochables: non eran cartas a Emilia...

E para a miña sorpresa... a súa lectura infundiume un sentimento co que non contaba de ningunha maneira: celos. Sentín uns celos terribles. Porque non eran para min aquelas palabras de amor...

Porque xa sentía os seus celos, a súa felicidade, as súas ausencias...

Xa era ela. Era EMILIA.

Unha loucura. Esa loucura que fai que unha rodaxe sexa tan intensa e natural coma se estiveses gravando a túa propia vida... que fai que te sintas inmensamente feliz por facer este marabilloso traballo... e que fai tamén que esa paixón permaneza cando xa todo rematou.

Agora, de volta xa a este outro mundo real, podo dicir que unha vez, por unha vez...

fun EMILIA PARDO BAZÁN.

La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán
Núm. 8, pp. 309-312.
© 2010-2011. Casa-Museo Emilia Pardo Bazán

"La Condesa Rebelde". Emilia Pardo Bazán en la pantalla

José María Paz Gago
(UNIVERSIDADE DA CORUÑA)

(recibido novembro/2011, revisado decembro/2011)

La autora de *Los pazos de Ulloa* estuvo familiarizada con aquel novedoso invento llegado de Francia precisamente a través de su querida Marineda[1], el cinematógrafo, que despertó su natural curiosidad hacia todas las novedades y adelantos de su tiempo, lo que denominará, ya en 1908, "refinamientos de la más avanzada civilización moderna". Aunque al principio no se sintió muy atraída por un incipiente proyector Lumière cuyas deficiencias técnicas impedían contar historias en imágenes con la perfección requerida, lo cierto es que poco a poco se fue aficionando a las vistas cinematográficas primero y a la proyección de películas largas después.

Doña Emilia dedicó una atención muy notable al cinema en sus crónicas periodísticas, valorando cada vez más positivamente una expresión artística que va evolucionando técnicamente en los primeros años de la nueva centuria. Si en 1900, con su particular contundencia, le contraría el invento –"Me fastidia el cinematógrafo"– y en 1908 desprecia abiertamente el cine de ficción –"no puede menos de infundirme cierto desdén"–, a partir de 1915 comienza a valorar positivamente un cine que ese mismo año ha consagrado su propio lenguaje, abandonando su primitivismo teatralizante. En 1915, en efecto, rectifica con sabiduría: "No conviene desdeñar mucho las películas cinematográficas" e incluso llega a afirmar que "a un teatro mediocre, prefiero un cine"[2].

No debemos olvidar que la condesa de Pardo Bazán es uno de los raros escritores de su generación cuya imagen ha quedado inmortalizada por el cine. Existían hasta ahora algunos documentales de contenido e intención esencialmente didácticos como el producido por la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) en 1996, bajo el título "Vida y obra literaria de Emilia Pardo Bazán", con guion de Margarita Almela y Ana María Freire, pero no disponíamos de una recreación cinematográfica de su intenso recorrido vital. Felizmente, esa esperada recreación audiovisual de una figura intelectual y literaria de tanta relevancia acaba de estrenarse en Galicia y con un resultado más que satisfactorio, cosa nada frecuente en este tipo de empresas.

---

[1] Castro de Paz, J. L. ed., *Historia do cine en Galicia*, A Coruña, Vía Láctea, 1997.

[2] Paz Gago, J. M., "La muda narración. Cine y literatura en Emilia Pardo Bazán", *Emilia Pardo Bazán y las artes del espectáculo*, González Herrán, J. M. et al. eds., A Coruña, Real Academia Galega, 2008, pp. 23-33.

Con ésta su primera realización de un largometraje, "Emilia Pardo Bazán. La Condesa Rebelde", la productora Zaza Ceballos consigue la cuadratura del círculo: convierte una *tvmovie* de bajo presupuesto en una notable producción de época, con una impecable ambientación histórica, y logra reconstruir con rigor la controvertida biografía de la escritora coruñesa, haciéndola creíble para acercar a los espectadores una figura esencial de nuestra literatura.

El guión de Puri Seixido, centrado en la Emilia escritora, es sólido y riguroso pues sigue las últimas investigaciones biográficas sobre la autora de *Los pazos de Ulloa*, muchas de ellas publicadas en la revista *La Tribuna*. Resulta evidente en aspectos poco conocidos como la relación –¡no exclusivamente literaria!– de la escritora con el intelectual ruso Isaak Pavslovsky o como los verdaderos motivos de la separación de su esposo, directamente relacionados con un problema de herencia. Si las desavenencias de la pareja provienen de la polémica actividad de la esposa, envuelta en debates candentes como el recogido en *La cuestión palpitante*, el detonante de la amistosa separación es un asunto mucho más doméstico pues Pepe Quiroga había sido prácticamente desheredado por su familia, cosa que nunca le perdonó su suegro, don José Pardo. Cosa poco habitual, directora y guionista han sabido documentarse concienzudamente y han buscado el asesoramiento de especialistas como los profesores Xosé Ramón Barreiro, director de esta revista, Darío Villanueva o José Manuel González Herrán.

Contribuye a la calidad de la película la exquisita dirección de arte de Alexandra Fernández y del equipo artístico de Zenit TV, impensable en los telefilmes de bajo presupuesto al uso. Es cierto que se han utilizado localizaciones que constituyen referentes reales en la vida de la Pardo Bazán: su casa de la calle Tabernas, las Torres de Meirás, su residencia de verano, o el Ateneo de Madrid pero la cuidadosa reconstrucción de esos espacios no hace visible el paso del tiempo. Le agradaría esto a la Condesa quien en 1915, comentando la película italiana "Cabiria", elogiaba precisamente cómo "Los edificios, la cerámica, los trajes, cada acccesorio, denuncian el esmero exquisito con que se ha estudiado esta película."

El peso de la cinta recae en la actriz Susana Dans, que será para la posteridad el rostro vivo de la aristocrática escritora: a partir de un parecido físico indudable, intensificado por una caracterización y un vestuario directamente inspirados en la abundante iconografía conservada de nuestra escritora, su interpretación transmite todos los matices expresivos de aquella mujer decidida, audaz y tenazmente comprometida con la lucha por la igualdad de la mujer en todos los ámbitos. Con una larga trayectoria teatral, la actriz gallega encarna inmejorablemente a la protagonista de "La Condesa Rebelde", dotándola de su fuerza natural y de su falta de complejos, visualizando la forma en que se desenvolvió en el ambiente social y literario que le tocó vivir.

La apariencia de la actriz dota al personaje de un atractivo sensual que sin duda alguna tuvo Doña Emilia, por eso sedujo a algunos de los hombres más ilustres de su época, en la que el canon de belleza era muy diferente al actual. Por eso las alusiones

a una supuesta miopía de Galdós en las escenas de alcoba con su ilustre amante deben interpretarse como bromas entre amigos y no pueden ocultar el atractivo real que ejercía la autora de *Un viaje de novios*.

Un extraordinario elenco de actores gallegos completan el excelente trabajo interpretativo: Manuel Lourenzo llena la pantalla con su modesta y a la vez poderosa presencia en un muy verosímil Conde de Pardo Bazán, genialmente encarnado frente a su –en cierto modo– antagonista, José Quiroga, al que da réplica muy adecuada César Cambeiro, con un indudable parecido físico con su personaje.

Si Mabel Rivera muestra contención en su papel de madre de la escritora, José Antonio Durán "Morris" se aleja de su registro cómico habitual dando vida a un circunspecto librero coruñés. Para los miembros de la sociedad literaria madrleña, un casting acertado ha convocado a Manolo Solo, Albert Forner o Jordi Ballester.

Me preguntaba yo si Doña Emilia se hubiera disgustado viéndose hablar en lo que ella consideraba, algo despectivamente, la "lengua regional". Oyendo el bellísimo texto de Puri Seixido en las voces de Susana Dans y sus compañeros de reparto, estoy seguro de que la autora de *La Madre Naturaleza* habría sido seducida para siempre por el "dulce idioma" de su tierra natal. Sin dejar el terreno de la hipótesis, estoy seguro también de que la Condesa de Pardo Bazán disfrutó en el preestreno de *su película*, el pasado día 28 de septiembre de 2011, en su querido Teatro Principal (Rosalía de Castro desde 1909) porque, tras las reticencias del pasado, en una crónica de 1920 afirmaba con entusiasmo: "Mi impresión de conjunto es ya francamente favorable al cinematógrafo, que ha llegado a contarse entre mis distracciones favoritas."

La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán
Núm. 8, pp. 313-318.
© 2010-2011. Casa-Museo Emilia Pardo Bazán

La Condesa de Pardo Bazán en el Museo Pedagógico Nacional

M. Teresa de León-Sotelo y Amat
(MUSEO PEDAGÓGICO TEXTIL DE LA UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID)
textimus@rect.ucm.es

(recibido novembro/2011, revisado decembro/2011)

El Museo Pedagógico Nacional se fundó en 1882[1] como Museo Nacional de Instrucción Primaria promovido por la Institución Libre de Enseñanza que creó D. Francisco Giner de los Ríos (1876) junto a otros catedráticos. Fue dirigido prácticamente desde su creación por D. Manuel Bartolomé Cossio (1883-1935).

El objetivo del museo como consta en el decreto fundacional del mismo era entre otros:

> Cooperar al progreso de la educación nacional, reuniendo medios de trabajo y utilizándolos en estudios e investigaciones de carácter pedagógico; ayudar con sus colecciones, biblioteca y enseñanzas, especialmente a la obra de las Escuelas Normales primarias; sustituir, hasta donde sea posible, la enseñanza normal de los otros grados de estudios, donde aquélla no existe todavía; informar al Gobierno, a las autoridades académicas y al profesorado, así como a particulares cuando deseen consultarle, sobre cualquier extremo relativo a la educación y a la enseñanza, e iniciar y propagar en España nuevas instituciones pedagógicas, ensayadas ya en otros países.

Estos objetivos no difieren demasiado de la definición actual que da el ICOM de los museos:

> Un museo es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y abierta al público, [...Gobierno, autoridades, académicas y el profesorado, así como a particulares...] que adquiere, conserva, estudia, expone y difunde el patrimonio material e inmaterial de la humanidad con fines de estudio, educación y recreo.

Para cumplir aquellos objetivos se formó la colección del Museo Pedagógico Nacional, y entre los materiales y medios de trabajo que se reunieron para contribuir

[1] "Real Decreto de 6 de Agosto de 1882": *Gaceta de Madrid*, número 218.

a la formación del profesorado y para salvaguardar algunas técnicas artesanales que iban cayendo en desuso, se creó la colección de encajes y bordados del Museo Pedagógico Nacional y que hoy son la base del Museo de la Colección Pedagógico Textil de la Universidad Complutense de Madrid (UCM).

Para la formación de esta colección el Profesor Cossío recurrió a la adquisición de piezas tanto en las diferentes regiones españolas como del extranjero tal y como consta en algunos documentos antiguos. Igualmente se encargaron copias de algunas piezas originales para, además de tener la pieza, tener un documento explicativo de la técnica de ejecución.

Otra fuente de ingresos de piezas para la formación de la colección fue a través de donaciones, entre las que se cuentan las del Conde de Valencia de D. Juan; D.ª Emilia Gayangos de Riaño, escritora y esposa de D. Juan Facundo Riaño, director general de Instrucción pública en la época de la creación del museo y otras personalidades del mundo académico, el arte y la cultura como quien nos ocupa, D.ª Emilia Pardo Bazán.

Son tres las piezas que se custodian en el Museo Textil de la UCM, procedentes de la donación de la Condesa. Los tres ejemplares tienen en común estar realizados en tejido muy fino, con bordado en blanco que se puede clasificar como *bordado erudito*, además tienen la consideración de ajuar e indumentaria civil o ciudadana en contraposición a lo que conocemos como ajuar o indumentarias populares que se refieren a aquellas piezas de uso común entre las gentes del pueblo y del campo y que también se conoce como folclórico.

La primera que voy a describir (MTX0984) se trata de un almohadón o funda de almohada en batista de color blanco–crudo, que presenta una decoración de grandes ramos, hecha mediante la aplicación de adornos de la misma tela trabajados a mano y realizados con gran delicadeza, ya que se trata de la colocación mediante costura, a punto escondido, de tiras finísimas; en los espacios rodeados por estas cintas que forman las hojas y flores, se inscriben trabajos de calados deshilados hechos a vainica y randas, consiguiendo un efecto de gran realismo. En los dos extremos hay adornos de vainica doble formando celosía y en los bordes de la pieza una cenefa geométrica realizada por el mismo sistema. La aplicación es tan primorosa que en el revés no se aprecian, apenas las puntadas. Lleva unas cintas del mismo tejido para anudar en los dos extremos y evitar que se salga la almohada, aún conserva apresto.

La segunda pieza analizada es una camisa (incompleta), (MTX0989). En este caso la batista está tejida en lino, presenta una decoración muy delicada, aún

más primorosa que la anterior. Su realización es semejante a la de la pieza antes citada, sólo que en este caso está dispuesta en bandas entredós con aplicación de tejido por el sistema descrito en el caso anterior, aunque de tiras mucho más finas, que forman florecillas y vástagos. Éstas bandas se unen entre sí por un encaje a la aguja conocido como *randa*, realizado formando celosías. En la banda decorativa inferior, debajo de la aplicación, presenta unas diminutas y delicadas jaretas que dan vuelo al faldón de la camisa. Tanto la labor decorativa como la confección de la camisa son muy delicadas y están realizadas con suma perfección, pero desafortunadamente el estado de conservación del conjunto no es bueno, aunque se puede analizar el trabajo.

Finalmente contamos con una camisolina (MTX0973) de batista -de la conocida como Suiza-, de color blanco y almidonada, de un material un poco más grueso de lo que conocemos como organdí e igualmente aprestada. Se trata de una pechera, con cuello, hombrillos y botonadura delantera. Estas prendas sustituían a las camisas y se colocaban metiendo la cabeza por la abertura. La pieza conserva el botón de nácar de la tirilla, con el que se ajustaba al cuello, en la parte inferior. En los extremos, presenta cintas de cruzadillo de algodón, para ser atada. Sobre esta camisola se colocaba la chaqueta. La decoración de bordado en blanco consiste en la disposición en paralelo a la botonadura de varias bandas. En la tira superior de la botonadura, por encima y por debajo de los ojales, hay hasta cuatro ramos con claveles y hojas y, paralela a estas, otra tira en ambos lados. Esta última tira tiene, en primer lugar, una bandas de tres jaretas muy finas con tiras de pájaros exóticos alternados con ramos

de claveles y hojas, dispuestos en columna y, finalmente, bandas de siete jaretas, todos ellos de delicada realización. Al pie de cada columna aparecen bordadas las iniciales *J – J – L*. La confección de toda la pieza es tan delicada como el bordado, las tapetas están rematadas con vainica ciega, las costuras son perfectas, los hombros aparecen reforzados y la tirilla y el cuelo están entretelados. Esta es la pieza que presenta mejor estado de conservación. Ha sido tratada y es una de las piezas más apreciadas ente los estudiosos del bordado y profanos que visitan la colección por su delicadeza y belleza.

En la documentación antigua del museo consta que estas piezas fueron donadas para la colección de encajes y bordados en 1915.

El Museo Textil de la Universidad Complutense de Madrid se encuentra en la actualidad en la Facultad de Ciencias de la Documentación y puede ser visitado previa cita durante los días lectivos.

NORMAS PARA A PRESENTACIÓN DE ARTIGOS E COLABORACIÓNS

Normas de presentación

1. *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán* publica un número ao ano.
2. Está dedicada á publicación de traballos de investigación, recensións e notas referidos á vida e á obra de Emilia Pardo Bazán, así como a dar conta doutras noticias e actividades relacionadas coa escritora.

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

   I. ESTUDOS: neste apartado incluiranse entre tres e cinco traballos que teñan unha extensión mínima de 20 páxinas e máxima de 30 ou que pola súa relevancia científica merezan aparecer nesta sección. Neles tratarase en profundidade un tema relacionado coa escritora.
   II. NOTAS: traballos científicos breves (sobre 10 páxinas).
   III. DOCUMENTACIÓN: Inéditos, cartas ou outros materiais que poidan aparecer de ou sobre Pardo Bazán.
   IV. RECENSIÓNS: Incluiranse neste apartado recensións, resumos ou críticas dos traballos que vaian aparecendo sobre a escritora coruñesa.
   V. NOTICIAS SOBRE EMILIA PARDO BAZÁN.

3. As linguas de publicación serán o galego, o castelán, o francés, o inglés, o italiano ou calquera outra lingua de comunicación científica habitual.
4. Os traballos propostos haberán de ser necesariamente orixinais e inéditos. Non deberán ser tido publicados noutras revistas ou libros, nin estar en proceso de revisión.
5. O prazo de presentación establecido para a recepción de traballos rematará o 1 de xullo de cada ano.
6. Os traballos, serán remitidos á Secretaría de Redacción da revista:

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

7. A Redacción de *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán* acusará recibo dos traballos remitidos.
8. Para a súa admisión, os traballos axustaranse necesariamente ás normas de edición da revista. No caso de que os orixinais non respecten as devanditas normas serán devoltos aos seus autores para que efectúen as modificacións pertinentes.

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

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

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

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

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

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

14. O autor recibirá un exemplar do número en que apareza o seu traballo e dez separatas do mesmo.

15. A responsabilidade do contido dos traballos é dos seus autores, que deberán obter a autorización correspondente para a reprodución de calquera referencia (textual ou gráfica) que sexa tomada doutros autores e/ou fontes. *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán* non se fai responsable das opinións e valoracións que expoñan os autores.

Normas de edición

Os traballos presentados axustaranse ás seguintes normas:

1. O texto será enviado en formato electrónico á dirección: latribunaepb@realacademiagalega.org preferiblemente en Microsoft Word para PC ou Mac. Así mesmo remitiranse por vía postal dúas copias en papel.

2. Deberán remitirse simultaneamente dous arquivos:

2.1. Presentación e identificación do traballo

2.2. Traballo

2.1.1. No arquivo "Presentación e identificación do traballo", o autor ou autores solicitarán a avaliación do seu artigo e indicarán especificamente a que sección da revista se dirixe. A Secretaría examinará a súa adecuación e pertinencia para o apartado citado e poderá consideralo para outra sección se fose necesario. Ademais, neste documento constará especificamente a declaración responsable do autor(es) da orixinalidade do contido do traballo e confirmará que non foi publicado con anterioridade, nin se atopa en proceso de avaliación noutra revista. Así mesmo, constatará a súa aceptación das modificacións suxeridas por parte dos revisores para, se procede, a publicación do seu traballo.

2.1.2. O arquivo "Presentación e identificación do traballo" redactarase de acordo coa seguinte estrutura:

- **Título do traballo**: máximo 80 carácteres.
- **Subtítulo**: opcional e só en casos imprescindibles. Máximo 60 palabras.
- **Autor (es)**: nome e apelidos por orde de firma.
- **Filiación profesional e institucional do autor(es)**: institución na que desempeña a súa tarefa profesional.
- **Perfil académico e profesional do autor(es)**: máximo 5 liñas.
- **Enderezo de contacto:** no caso de traballos compartidos, especificarase claramente a que persoa debe dirixirse a Secretaría de Redacción durante todo o proceso de recepción, avaliación e comunicación de decisións. En todo caso, tanto en traballos compartidos, como de autoría única, deberá facilitarse a seguinte información:
  - Nome da persoa de contacto
  - Enderezo de correo electrónico
  - Enderezo postal (persoal ou institucional)
  - Teléfono (móbil, persoal ou institucional)
- **Sección á que vai dirixido o traballo**.
- **Antecedentes de publicación / difusión do traballo** (se procede).

2.2.1. O arquivo "traballo" conterá o orixinal e non presentará ningunha identificación persoal co fin de garantir o proceso de avaliación anónima. Os traballos presentaranse en Times New Roman 12 puntos, con interlineado 1.5 e de acordo coa seguinte estrutura:

- Título (Corpo 16, maiúsculas).
- Resumos na lingua na que está escrito o traballo e en inglés (máximo 250 palabras cada un).
- Palabras chave (máximo 5) na lingua na que está escrito o traballo e en inglés.
- Traballo
- Bibliografía.

3. As citas longas (de máis de 3 liñas) irán en parágrafo aparte, sangrado, e en corpo menor (10 puntos). A continuación, indicarase entre paréntese o apelido ou apelidos do autor citado, ano de publicación da obra e, cando sexa necesario, os números de páxina (p. e.: González Herrán 2003: 19-46), seguindo o sistema americano de citas.

3.1. As notas a pé de páxina non bibliográficas deberán aparecer indicadas cun número superescrito.

3.2. As referencias bibliográficas aparecerán ao final do traballo con sangrado francés do seguinte modo:

3.2.1. Libros: Apelidos, Nome (ano): *Título do libro*, Lugar, Editorial, nº edición. Exemplo: Pardo Bazán, Emilia (1977): *Los pazos de Ulloa*, Madrid, Alianza.

3.2.2. Artigos: Apelidos, Nome (ano): "Título do artigo", Nome e Apelidos (ed., coord, etc): *Obra ou Revista na que se atopa o artigo*, Lugar, Editorial, nº edición, páxinas. Exemplo: Patiño Eirín, Cristina (2004): "En los umbrales de la Academia: Emilia Pardo Bazán, impugnadora de la tradición del absurdo en dos cartas de campaña y una entrevista olvidada", *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, núm. 2, pp. 131-156.

3.2.3. Documentos electrónicos en liña: artigos de revistas electrónicas. Apelido, Iniciais do autor (ano). «Título do artigo». Título da revista, núm. [en liña]. [Data de consulta do artigo].

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS Y COLABORACIONES

Normas de presentación

1. *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán* publica un número al año.
2. Está dedicada a la publicación de trabajos de investigación, reseñas y notas referidos a la vida y a la obra de Emilia Pardo Bazán, así como a dar cuenta de otras noticias y actividades relacinadas con la escritora.

   Así pues los apartados en que se estructura la revista son los siguientes:

   I. ESTUDOS: en este apartado se incluirán entre tres y cinco trabajos que tengan una extensión mínima de 20 páginas y máxima de 30 o que por su relevancia científica merezcan aparecer en esta sección. En ellos se tratará en profundidad un tema relacionado con la escritora.
   II. NOTAS: trabajos científicos breves (sobre 10 páginas).
   III. DOCUMENTACIÓN: Inéditos, cartas u otros materiales que puedan aparecer de o sobre Pardo Bazán.
   IV. RECENSIÓNS: Se incluirán en este apartado reseñas, resúmenes o críticas de los trabajos que vayan apareciendo sobre la escritora coruñesa.
   V. NOTICIAS SOBRE EMILIA PARDO BAZÁN.
3. Las lenguas de publicación serán el gallego, el castellano, el francés, el inglés, el italiano o cualquier otra lengua de comunicación científica habitual.
4. Los trabajos propuestos habrán de ser necesariamente originales e inéditos. No deberán haber sido ya publicados en otras revistas o libros, ni estar en proceso de revisión.
5. El plazo de presentación establecido para la recepción de trabajos acabará el 1 de julio de cada año.
6. Los trabajos, serán remitidos a la Secretaría de Redacción de la revista:

   Redacción de *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*
   Tabernas, 11
   15001 A Coruña
   latribunaepb@realacademiagalega.org
7. La Redacción de *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán* acusará recibo de los trabajos remitidos.
8. Para su admisión, los trabajos se ajustarán necesariamente a las normas de edición de la revista. En caso de que los originales no respeten dichas normas serán devueltos a sus autores para que efectúen las modificaciones pertinentes.

9. Los trabajos aceptados, tras este primer examen de la Secretaría de Redacción, se remitirán a dos especialistas para su evaluación externa, con carácter anónimo. En el caso de informes sustancialmente dispares entre sí, el trabajo se remitirá, como mínimo, a otro evaluador externo y podrá ser revisado nuevamente por dos evaluadores anónimos.

10. Los criterios empleados por los evaluadores para la aceptación, rechazo o solicitud de modificación de trabajos responderán a los siguientes aspectos:

- Grado de originalidad e interés
- Relevancia del tema
- Estilo y tono adecuados a la publicación
- Rigor y objetividad científicos
- Claridad y concisión
- Expresión precisa y correcta
- Organización de los contenidos y grado de cohesión entre los distintos apartados.
- Inclusión de referencias bibliográficas pertinentes y actualizadas

11. El plazo de evaluación de los trabajos, una vez aceptados por la Secretaría de Redacción para su revisión, será de 3 meses. Los autores recibirán la notificación de su evaluación, respetando siempre el anonimato de los revisores.

12. La evaluación del original será comunicada a sus autores mediante la Secretaría de Redacción. En caso de ser positiva se comunicará el número en que será editado indicándose, si procede, las sugerencias o modificaciones pertinentes.

13. El autor se compromete a efectuar los cambios indicados en un plazo no superior a 15 días desde la comunicación de estos por parte de la Secretaría de Redacción.

14. El autor recibirá un ejemplar del número en que aparezca su trabajo y diez separatas del mismo.

15. La responsabilidad del contenido de los trabajos es de sus autores, quienes deberán obtener la autorización correspondiente para la reproducción de cualquier referencia (textual o gráfica) que sea tomada de otros autores y/o fuentes. La revista *La Tribuna. Cadernos de Estudos da casa-Museo Emilia Pardo Bazán* no se hace responsable de las opiniones y valoraciones que expongan los autores.

Normas de edición

Los trabajos presentados se ajustarán a las siguientes normas:

1. El texto será enviado en formato electrónico a la dirección: latribunaepb@realacademiagalega.org, preferiblemente en Microsoft Word para PC o Mac. Asimismo se remitirán por vía postal dos copias en papel.

2. Deberán remitirse simultáneamente dos archivos:

2.1. Presentación e identificación del trabajo

2.2. Trabajo

2.1.1. En el archivo "Presentación e identificación del trabajo", el autor o autores solicitarán la evaluación de su artículo e indicarán específicamente a qué sección de la revista se dirige. La Secretaría examinará su adecuación y pertinencia para el apartado citado y podrá considerarlo para otra sección si fuera necesario.

Además, en este documento constará específicamente la declaración responsable del autor(es) de la originalidad del contenido del trabajo y confirmarán que no ha sido publicado con anterioridad, ni se encuentra en proceso de evaluación en otra revista.

Asimismo, constatará su aceptación de las modificaciones sugeridas por parte de los revisores para, si procede, la publicación de su trabajo.

2.1.2. El archivo "Presentación e identificación del trabajo" se redactará de acuerdo con la siguiente estructura:

- **Título del trabajo:** máximo 80 caracteres.
- **Subtítulo:** opcional y solo en casos imprescindibles. Máximo 60 palabras.
- **Autor(es):** nombre y apellidos por orden de firma.
- **Filiación profesional e institucional del autor(es):** institución en la que desempeña su tarea profesional.
- **Perfil académico y profesional del autor(es):** máximo 5 líneas.
- **Dirección de contacto:** en el caso de trabajos compartidos, se especificará claramente a qué persona debe dirigirse la Secretaría de Redacción durante todo el proceso de recepción, evaluación y comunicación de decisiones. En todo caso, tanto en trabajos compartidos, como de autoría única, deberá facilitarse la siguiente información:

  - Nombre de la persona de contacto
  - Dirección de correo electrónico
  - Dirección postal (personal o institucional)
  - Teléfono (móvil, personal o institucional)

- **Sección a la que va dirigido el trabajo**.
- **Antecedentes de publicación / difusión del trabajo** (si procede).

2.2.1. El archivo "Trabajo" contendrá el original y no presentará ninguna identificación personal con el fin de garantizar el proceso de evaluación anónima. Los trabajos se presentarán en Times New Roman 12 puntos, con interlineado 1.5 y de acuerdo con la siguiente estructura:

- Título (Cuerpo 16, mayúsculas).
- Resúmenes en la lengua es que esté escrito el trabajo y en inglés (máximo 250 palabras cada uno).
- Palabras clave (máximo 5) enla lengua es que esté escrito el trabajo y en inglés.
- Trabajo
- Bibliografía.

3. Las citas largas (de más de 3 líneas) irán en parágrafo aparte, sangrado, y en cuerpo menor (10 puntos). A continuación, se indicará entre paréntesis el apellido o apellidos del autor citado, año de publicación de la obra y, cuando sea necesario, los números de página (p. e.: González Herrán 2003: 19-46), siguiendo el sistema americano de citas.

3.1. Las notas a pie de página no bibliográficas deberán aparecer indicadas con un número superescrito.

3.2. Las referencias bibliográficas aparecerán al final del trabajo con sangrado francés del siguiente modo:

3.2.1. Libros: Apellidos, Nombre (año): *Título del libro*, Lugar, Editorial, nº edición. Ejemplo: Pardo Bazán, Emilia (1977): *Los pazos de Ulloa*, Madrid, Alianza.

3.2.2. Artículos: Apellidos, Nombre (año): "Título del artículo", Nombre y Apellidos (ed., coord, etc): *Obra o Revista en la que se encuentra el artículo*, Lugar, Editorial, nº edición, páginas. Ejemplo: Patiño Eirín, Cristina (2004): "En los umbrales de la Academia: Emilia Pardo Bazán, impugnadora de la tradición del absurdo en dos cartas de campaña y una entrevista olvidada", *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, núm. 2, pp. 131-156.

3.2.3. Documentos electrónicos en línea: artículos de revistas electrónicas. Apellido, Iniciales del autor (año). «Título del artículo». Título de la revista, núm. [en línea]. <localización del documento>. [Fecha de consulta del artículo].

Casa-Museo EMILIA PARDO BAZÁN