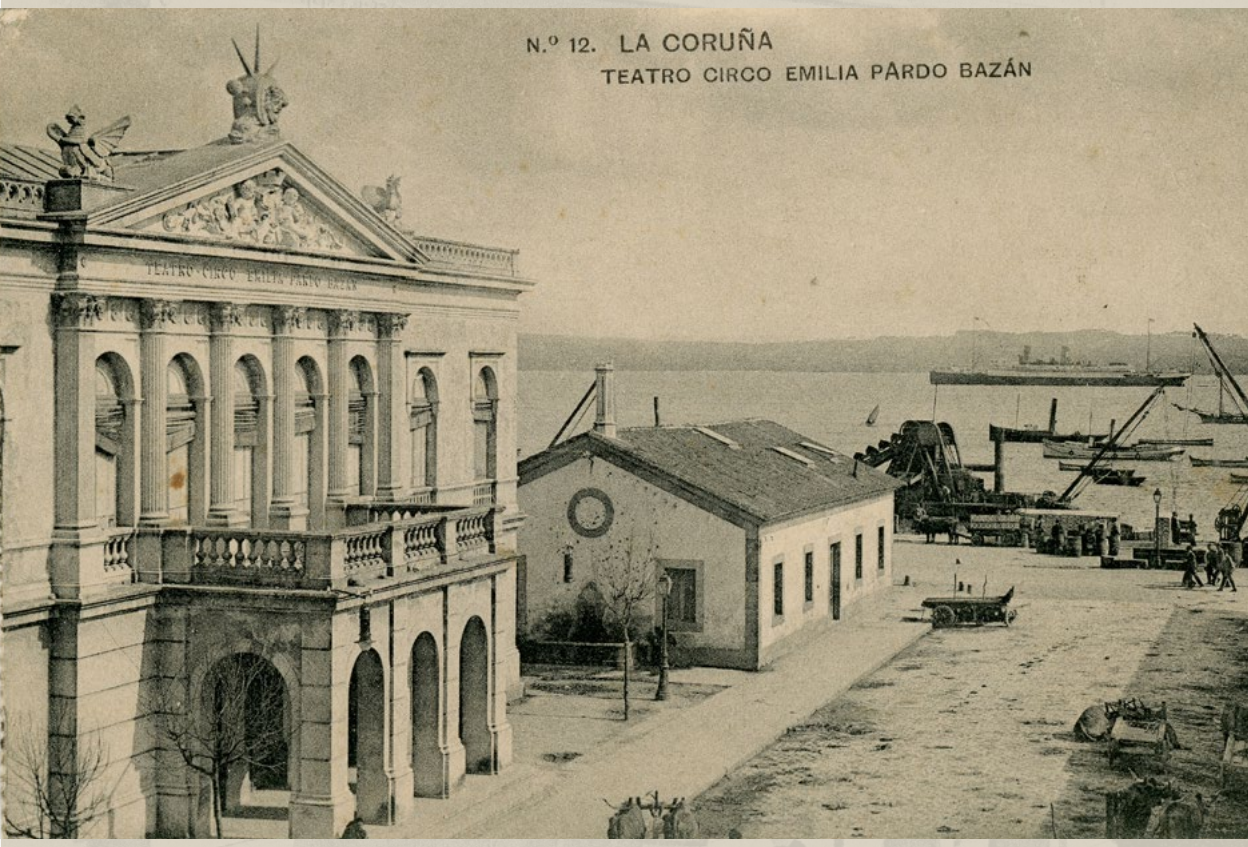
# La Tribuna

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

ANO 2017 NÚM. 12




Deputación DA CORUÑA
REAL ACADEMIA GALEGA

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

**COMITÉ DE REDACCIÓN**
Xosé Luis Axeitos *(Real Academia Galega)*
Ricardo Axeitos Valiño *(Real Academia Galega)*
Araceli Herrero Figueroa *(Universidade de Santiago de Compostela)*
José Luis Mínguez Goyanes *(Universidade da Coruña)*
Santiago Díaz Lage *(Universidade de Santiago de Compostela)*
Mercedes Fernández-Couto Tella *(Real Academia Galega)*

**COMITÉ CIENTÍFICO**

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

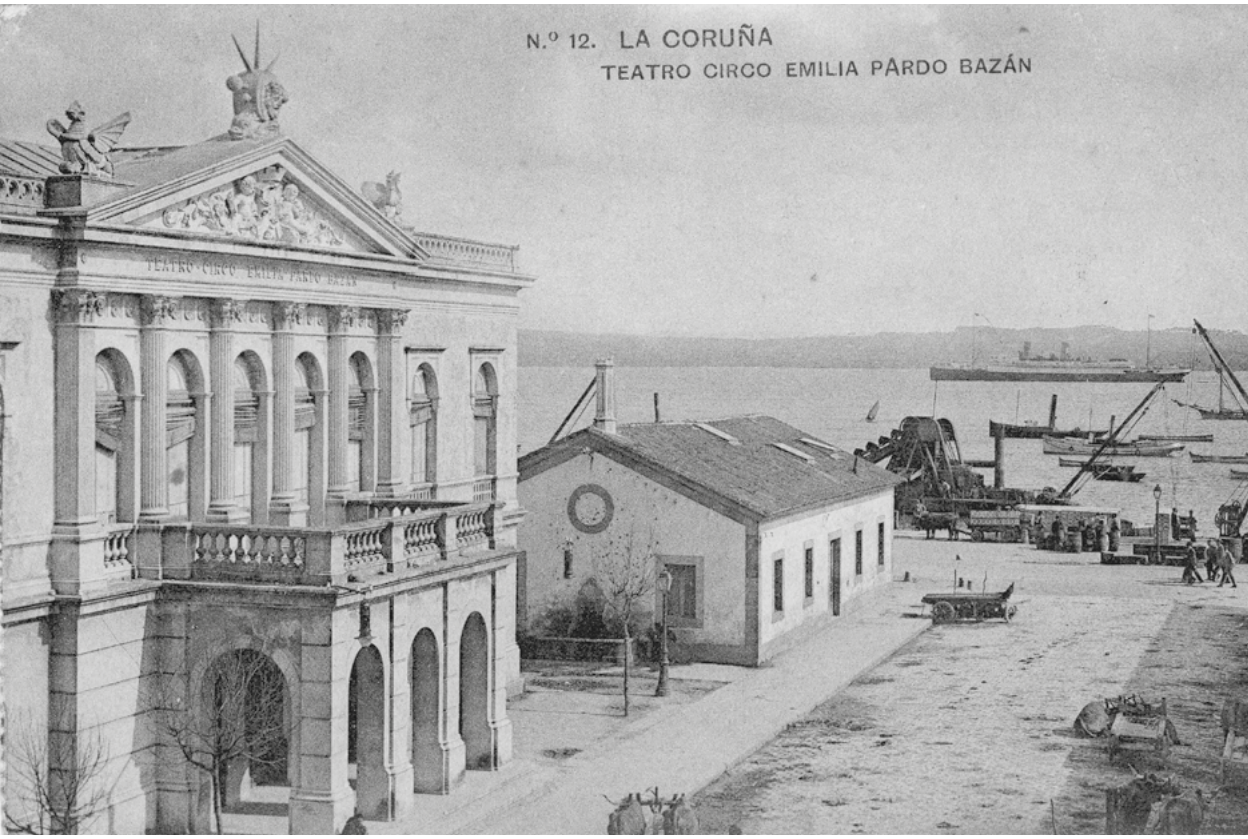
**COMITÉ DE HONRA**
Javier Baamonde *(Doutor en Historia)*
Juan Gil de Araújo *(Marqués de Figueroa)*
Javier Ozores Marchesi *(Productor de cine)*
María del Carmen Colmeiro Rojo *(Condesa de Pardo Bazán)*

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

**Periocidade:** Anual
**Deseño e maquetación:** Modográfica
**En portada:** Tarxeta postal dos anos 1910. Na marxe lateral esquerda, fachada pricipal do Teatro Circo Emilia Pardo Bazán (Arquivo da Real Academia Galega).
**ISSN:** 2255 - 0771
Título clave: La Tribuna (A Coruña. Internet)
**Depósito Legal:** C 1192-2014
© Real Academia Galega
Rúa Tabernas, 11 - 15001 A Coruña.

# La Tribuna

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




Deputación DA CORUÑA

REAL ACADEMIA GALEGA
COLLET EPURGAT INVIOLAT

# ÍNDICE XERAL

José Manuel González Herrán
"En la desaparición de la maestra y decana del pardobazanismo: Nelly Clemessy (1929-2017)" ..... 10

Carmen Pereira-Muro
"En memoria de Maryellen Bieder, espejo de hispanistas, modelo de humanidad" ..... 20

**ESTUDOS**

Ruth Gutiérrez Álvarez
"La batalla ideológica entre la carne y el espíritu. Una aproximación a los personajes femeninos de las últimas novelas de Emilia Pardo Bazán" ..... 27

María Isabel Jiménez Morales
"De la crónica periodística al libro: *Cuarenta días en la Exposición* (1900), de Emilia Pardo Bazán" ..... 41

Ángeles Ezama Gil
"La danza en la prosa de Emilia Pardo Bazán: de la tradición a la modernidad." ..... 63

Carlos de Odriozola y Rico-Avello
"Los Mosquera, Señores de Bentraces, Marqueses de Aranda y Guimarey. La familia inmediata de doña Emilia Pardo Bazán" ..... 97

Santiago Díaz Lage
"Tres críticos franceses de Emilia Pardo Bazán (1885-1886)*" ..... 131

**NOTAS**

Alba González Sanz
"*Construcciones de la ciudad(anía): la búsqueda de espacios para la igualdad en la producción ensayística de las autoras españolas (1830-1936)*. Tesis doctoral dirigida por la Dra. Mª del Carmen Alfonso García y defendida en la Universidad de Oviedo el 2 de octubre de 2017" ..... 169

**DOCUMENTACIÓN**

José Manuel González Herrán
"Más sobre *El regreso* (1975), de Francisco Rovira-Beleta: versión filmada del cuento "La resucitada" (1908), de Emilia Pardo Bazán" ..... 179

Grupo de Investigación La Tribuna
"Las afinidades literarias: conversaciones epistolares con Jesús Muruais" ..... 191

Gabriel Bussi, Javier Ozores Marchesi
"*La Tribuna*: Drama Musical en Tres Actos: música de Gabriel Bussi, libretto de Javier Ozores Marchesi, basado en la novela de Emilia Pardo Bazán *La Tribuna*" ..... 199

Manuel González Prieto
"«Dichosa mujer de piedra»: a inauguración da estatua de Emilia Pardo Bazán na Coruña (1916)" ..... 243

Cristina Patiño Eirín
"Emilia Pardo Bazán escribiendo en el año 2018, con fecha de 1901" .. 263

Cristina Patiño Eirín
"Alguien que se va para despertar: «La resucitada» e «Historia de una hora», un quiasmo semántico" ..... 269

**RECENSIÓNS**

Pilar Couto Cantero
"AA.VV., *Leyendo a Emilia Pardo Bazán en el aula*, (S. Díaz lage y J. M. González Herrán eds.), Santiago de Compostela, Andavira, 2016, 331 pp, isbn 978-84-8408-955-1" ..... 285

Xosé Ramón Barreiro Fernández
"«*Erase un muchacho…*» *y otros estudios peredianos (1976-2016)*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 2016, 437 pp." ..... 289

Eduardo Ruiz-Ocaña Dueñas
"Pérez Romero, Emilia, *El Periodismo de Emilia Pardo Bazán*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, Publicaciones Académicas, Biblioteca del Hispanismo Francés-4, 2016, 280 pp." ..... 291

Noriko Fukushima
"Emilia Pardo Bazán, *Los Pazos de Ulloa*, Traducción al japonés por Eizo Ogusu, Tokyo, Ed. Gendaikikakushitsu, 2016" ..... 297

Cristina Patiño Eirín
"Ana Mª Freire López, Dolores Thion Soriano-Mollá, Cartas de buena amistad. Epistolario de Emilia Pardo Bazán a Blanca de los Ríos (1893-1919), Madrid-Frankfurt an Main, Iberoamericana-Vervuert, 2016, 219 pp." ..... 303

C. P. E.
"Olga Guadalupe Mella, Epistolaridad y realismo. La correspondencia privada y literaria de Juan Valera, Emilia Pardo Bazán y Benito Pérez Galdós, Santiago de Compostela, USC, Editora Académica, 2016, 222 pp." ..... 307

Cristina Patiño Eirín
"Emilia Pardo Bazán, Los pazos de Ulloa, edición de Montserrat Amores, Teresa Barjau y Rebeca Martín, ilustraciones de Gianni de Conno, Barcelona, Ediciones Vicens-Vives, 2015, 338 pp. + 29." ..... 313

**NOTICIAS SOBRE EMILIA PARDO BAZÁN**

Cristina Patiño Eirín
"Unha nova sección da revista La Tribuna: o seu Boletín Bibliográfico" ... 319

Pedro Incio
"Boletín Bibliográfico" ..... 321

**NORMAS PARA A PRESENTACIÓN DE ARTIGOS E COLABORACIÓNS** .... 334

# 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.**

Nelly Clemessy
(1929–2017)

IN MEMORIAM

# En la desaparición de la maestra y decana del pardobazanismo: Nelly Clemessy (1929-2017)

José Manuel González Herrán
(UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA)
josemanuel.gonzalez.herran@usc.es

De nuevo, y por tercera vez desde la fundación de *La Tribuna*, asumo el penoso deber de anotar otra baja en las huestes del pardobazanismo: en el número 7 (2009) fue Benito Varela Jácome[1]; en el número 11 (2016), Ángeles Quesada Novás[2]; en este número 12, Nelly Clemesy, fallecida el pasado 28 de septiembre de 2017. Y resulta dolorosamente significativo notar la relación entre esas tres desapariciones: cuando en esta revista me referí a la del primero, recordé que era "no sólo el decano del pardobazanismo, sino principal responsable (junto a Nelly Clemessy: me consta su mutuo aprecio y admiración recíproca) del «descubrimiento» y recuperación que de la obra de doña Emilia se produjo a partir de los años setenta"; por su parte, la hispanista francesa que ahora acaba de dejarnos había presidido el Tribunal que juzgó la tesis doctoral de Quesada Novás. Sin olvidar la antigua vinculación de los tres a nuestra revista, según ha venido constando en sus páginas de créditos: Quesada Novás, como miembro de su Consello de Redacción, a partir del número 2; Varela Jácome y Clemessy, de su Comité Científico, desde el primer número.

Fue precisamente en esa entrega inicial de esta revista cuando Cristina Patiño Eirín y quien esto firma, cumpliendo el encargo –tan grato como honroso– de su Director, mantuvimos con aquella maestra una "Entrevista a Nelly Clemessy (con Emilia Pardo Bazán al fondo)"[3], cuya relectura es ahora tan pertinente como emotiva; especialmente en sus párrafos iniciales, donde nuestra colega y amiga evocaba los hitos fundamentales de su vocación y dilatada dedicación pardobazanista, a partir de su primera visita a "Marineda":

> En 1953, La Coruña me cautivó en el acto. Me gustó su alegre animación y fui descubriendo con verdadero placer la belleza de sus Cantones y de la Ciudad Vieja, tan recoleta y poética. En aquel entonces, era una lindísima ciudad provinciana, fiel a sus costumbres tradicionales que a mí me recordaban los ambientes algo anticuados de mi niñez en Bretaña. En mi reciente visita he descubierto una urbe extensa y moderna pero, afortunadamente, lo antiguo queda preservado, a menudo renovado y embellecido. Ha

[1] J. M. G. H., "Recuerdo de un maestro: Benito Varela Jácome (1919-2010)", *La Tribuna. Cadernos de Estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 7 (2009), pp. 23-31

[2] J. M. G. H., "Semblanza y recuerdo de una pardobazanista", *La Tribuna. Cadernos de Estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 11 (2016), pp. 11-16

[3] *La Tribuna. Cadernos de Estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 1 (2003), pp. 203-213.

> perdido el centro desde el atardecer su vida callejera, en cambio la ciudad ha ganado mucho del lado del mar con su magnífico paseo hacia la Torre de Hércules.

Una visita que, lógicamente, se debía a su interés por la obra de nuestra autora, que explicaba así:

> Lo que me atrajo al principio en Emilia Pardo Bazán fue su narrativa de ambiente gallego, pero al adentrarme algo más en el estudio no tardé en admirarme de la amplitud, variedad y vigor de su talento de polígrafa. Acababa de descubrir una figura femenina excepcional en la España de su tiempo. Quedé como hechizada y con afán de saber siempre más de ella.

Pasaba luego revista al *estado de la cuestión* en los estudios pardobazanianos y sus avances de los cincuenta años transcurridos desde que ella lo abordó; la necesidad de una "biografía rigurosa y totalmente fiable"; los aspectos aún pendientes de estudio, especialmente en su teatro y en su poesía; la recuperación de inéditos que por entonces –hace casi quince años– estábamos iniciando (y que no contaba con su aprobación: "me parece excluido emprender la edición en librería de este tipo de textos", declaraba); su propia tarea como traductora (de *Los Pazos de Ulloa* al francés); su reivindicación del feminismo pardobazaniano: "pareció osado en la España de su tiempo. En realidad era moderado y nada revolucionario. Adoptó posturas realistas al centrar sus reivindicaciones sobre unos problemas claves: la educación e instrucción de la mujer y su posible independencia económica (…) hoy en día su feminismo puede parecer arcaico; pero, personalmente, opino que, en lo esencial, sus ideas siguen vigentes". Y, con una modestia admirable, formulaba en estos términos la consideración que le merecían sus propias aportaciones:

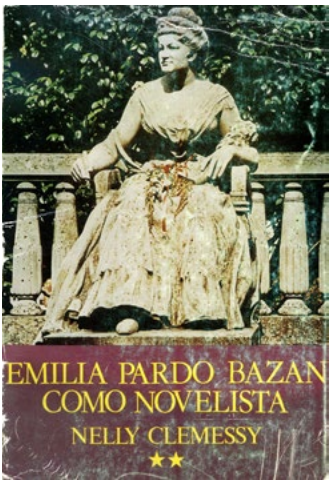
> Estoy convencida de que todavía queda mucho que decir sobre las novelas y más todavía sobre los cuentos de Pardo Bazán. Lo mío ha sido una aproximación global, incompleta, como ocurre cuando se abarca una obra tan vasta y polifacética. El mundo de ficción creado por la novelista se presta todavía a múltiples estudios. He abierto un camino, nada más: me doy por muy contenta si he contribuido un poco a despertar el interés por la obra de doña Emilia.

Según consta en el *curriculum* y relación de publicaciones adjuntos, su primera aproximación a la literatura de la escritora coruñesa fue su Memoria de Licenciatura (equivalente a lo que entre nosotros se llamaba *tesina*), realizada bajo la dirección de Charles Vincent Aubrun –una de la figuras más eminentes del hispanismo francés del siglo XX– y firmada con su nombre de soltera, Nelly Legal: *La Comtesse de Pardo Bazán devant les grandes préoccupations de son temps* (Paris, 1954); aunque inédita, podemos hacernos una idea aproximada de su contenido, probablemente resumido en la conferencia que Nelly pronunció en A Coruña como parte de un ciclo de lecciones que conmemoraba en 1971 el cincuentenario del fallecimiento de doña Emilia, y que en ese mismo año se publicó en la *Revista 'José Cornide' de Estudios Coruñeses*: "El ideario de doña Emilia Pardo Bazán: sus ideas estéticas, sus preocupaciones políticas y sociales".

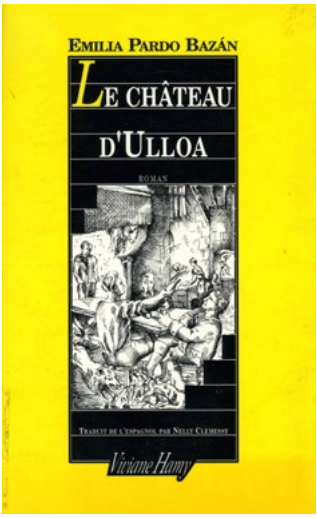
Para esa fecha, Nelly Legal se había doctorado en 1968 con una tesis, *Emilia Pardo Bazán, contes perdus et retrouvés*, de más de ochocientas páginas mecanografiadas en cuatro cuadernos: el primero dedicado al estudio introductorio y a los imprescindibles índices y catálogo; los otros tres, a la transcripción de unos 160 relatos breves de nuestra autora, hasta entonces olvidados en la prensa periódica española, y prácticamente desconocidos, pues doña Emilia no los había recogido en ninguno de los quince libros de cuentos que publicó.

Lamentablemente, esa monumental aportación quedó inédita en su parte más valiosa –la transcripción de los cuentos–, aunque su inventario, con detallada indicación de las fechas y las cabeceras en que cada uno de ellos había aparecido, se incluyó en su librito de 1972, firmado ya como Nelly Clemessy [a ese propósito, ella misma nos explicó que el apellido se escribía sin tilde en la primera 'e', y no como muchos veníamos haciendo: Clémessy]: *Les Contes d'Emilia Pardo Bazán (Essai de classification)*, minucioso catálogo de esa parcela de su producción, y que durante mucho tiempo ha sido fuente inexcusable para el estudio de la narrativa breve de la Condesa. Una fuente tan utilizada (y no siempre citada), como frecuentemente saqueada; igual que acaso también lo fueron los cuadernos inéditos de su tesis, según cabe deducir de algo que ella misma nos contó: en sus gestiones para publicar íntegramente aquellos materiales había enviado a una editorial la única copia que conservaba de los cuadernos mecanografiados; pero ni la edición prosperó ni los originales le fueron devueltos. Por sorprendente que pueda parecer, Nelly no volvió a ver aquellas páginas hasta que yo mismo (cuando preparaba los volúmenes XI y XII de las *Obras Completas*)[4] pude conseguir una copia de los cuadernos depositados en los archivos de la Université de Montpellier, que fotocopié y envié a su legítima propietaria intelectual. Aquel envío, y también la dedicatoria que puse a mi edición ("A Nelly Clemessy, maestra y amiga, pionera en la recuperación de los *cuentos dispersos* de Emilia Pardo Bazán"), pretendían compensar de alguna manera el disgusto que supuse le habría producido el cotejo de su tesis con algunos "rescates" de cuentos pardobazanianos, publicados después de 1968: cotejo que hace evidentes coincidencias tan notorias que alcanzan, incluso, a algunas erratas.

[4] Emilia Pardo Bazán, *Obras Completas*: vol. XI, *Cuentos dispersos I* (1865-1910); vol. XII, *Cuentos dispersos II* (1911-1921), ed. de J. M. González Herrán, Madrid: Biblioteca Castro, 2011




Pero siendo importantísimas las aportaciones que hasta aquí he reseñado, la culminación de su tarea pardobazanista fue la presentación en la Université de la Sorbonne, en 1970, de lo que en Francia se denomina "Thèse d'État", que dos años más tarde recogería en los dos volúmenes de *Emilia Pardo Bazán, romancière (La critique, la théorie, la pratique)*, y traducidos al español en 1981 [aunque con fecha editorial de 1982] como *Emilia Pardo Bazán como novelista. De la teoría a la práctica*: monumental monografía que se ha convertido en la referencia inexcusable para quien pretenda aproximarse a la literatura –y no solo a la narrativa– de nuestra escritora. A ello cabe añadir sus valiosos artículos, notas, reseñas, ensayos, ponencias y comunicaciones, recogidos en homenajes, volúmenes colectivos, actas de congresos y revistas (como *La Tribuna*, cuyas páginas se han honrado publicando sus últimos trabajos). Sin olvidar su edición prologada y anotada de *Los Pazos de Ulloa* (1987), que también tradujo al francés como *Le Château d'Ulloa* (1990).



Además de esos trabajos, muchos de los cuales se han convertido en referencias bibliográficas inexcusables, Nelly se ocupó también de otros autores y temas de la historia cultural o literaria española: el trovador Macías *O Namorado*, las mujeres en la RAE, Domenico Scarlatti, Rosalía de Castro, Alfredo Brañas, Benito Pérez Galdós, Jacinto Octavio Picón, Ramón del Valle-Inclán, Carmen de Burgos…

Junto a su labor investigadora, nuestra recordada maestra desarrolló una dilatada carrera universitaria, iniciada muy pronto en Paris y, ya desde 1961, en Niza, Universidad donde desempeñó, además de su tarea como formadora de varias generaciones de profesores de español, importantes responsabilidades de organización y gestión, hasta que en 1989, por razones personales, obtuvo la jubilación, que fue acompañada de su nombramiento como Profesora Emérita.

Retirada en su casa de "Le Pin Penché", en Valescure, se dedicó preferentemente a cuidar de su esposo –enfermo y de más edad que ella–, sin abandonar sus dos grandes pasiones: la lectura y la investigación. Excepcionalmente hizo algunos viajes: entre ellos, a Coruña y a Santiago de Compostela, para participar en simposios pardobazanianos, investigar en sus archivos y bibliotecas, o presidir Tribunales de tesis doctorales. Su esposo falleció en julio de 2017 y Nelly le siguió cuando apenas habían transcurrido tres meses.

## *CURRICULUM* Y PUBLICACIONES DE NELLY [LEGAL] CLEMESSY[5]

Nacida en Nantes en 1929, hizo sus estudios secundarios en París y los universitarios en la Sorbonne entre 1950-1956, año en el que obtiene la *Agrégation d'Espagnol*. Al año siguiente su maestro Charles V. Aubrun le encarga de las tareas de *Assistante* en el Institut d'Études Hispaniques de París. De allí pasa al Lycée Calmette, en Nice y desde 1961 es *Assistante* en el Collège Littéraire Universitaire de la misma ciudad. Poco después, el Profesor André Joucla Ruau, Director del Département Hispanique et Ibéro-Américain de la Universidad de Aix-en-Provence le encarga que ponga en marcha una sección en Nice, cuya Universidad aún no se ha creado. En 1965, Nelly Clemessy funda el Département Hispanique de la Faculté des Lettres en Nice, que dirigirá hasta 1978.

Se doctora en el curso 1967-68 con la "Thèse de Doctorat de 3ème cycle, présentée et publiquement soutenue devant la Faculté des Lettres et Sciences Humaines à l'Université de Montpellier", *Emilia Pardo Bazán, contes perdus et retrouvés*, dirigida por el Prof. Jean-Louis Fleckniakoska.

En 1970, en la Sorbonne, recibe el grado de Docteur d'État, con la mención "Très Honorable", por su tesis *Emilia Pardo Bazán, romancière*, dirigida por el Prof. Charles Vincent Aubrun.

En 1975 es nombrada Professeur Titulaire en la Université de Nice, "à titre personnel, par les instances nationales". En los años siguientes desempeña diversos cargos universitarios, tanto locales como nacionales; entre ellos, la Vicepresidencia de la Société des Hispanistes

[5] Fuente: *Hommage à Nelly Clemessy*, textes réunis par Gérard, volume préparé par Jean Louis Brau et Gérard Lavergne, Paris: Les Belles Lettres, 1993. Datos actualizados por J.M.G.H. y Cristina Patiño Eirín.

Français de l'Enseignement Supérieur. En 1989 solicita y obtiene el retiro, por razones personales, y es nombrada Professeur Émérite de la Université de Nice.

**Publicaciones**

**Sobre Emilia Pardo Bazán**

[N. Legal], *La Comtesse de Pardo Bazán devant les grandes préoccupations de son temps,* D.E.S., Paris, 1954 (Directeur Professeur Aubrun).

[N. Legal], "Emilia Pardo Bazán et Don Perfecto Feijoo", *Bulletin des Langues Néo-Latines*, n° 162 (1962), pp. 32-39.

[N. Legal], "Emilia Pardo Bazán poétesse", *Bulletin des Langues Néo-latines*, n° 162 (1962), pp. 40-45.

[N. Legal], "Doña Emilia Pardo Bazán et la Real Academia Española", *Annales de la Faculté des Lettres d'Aix-en Provence,* CCCVII (1963), pp. 243-262.

[N. Legal], *Emilia Pardo Bazán, contes perdus et retrouvés,* Thése de Doctorat de 3ème cycle, Montepellier, 1967-68, 268 pp.+ 542 pp. (textes recuellis). (Directeur Professeur Flecknakioska).

[N. Legal], "Contribution à l'étude de Heine en Espagne, Emilia Pardo Bazán, critique et traductrice de Henri Heine", *Annales de la Faculté des Lettres de Nice*, 3 (1968), pp 73-85.

"En torno a unas cuartillas de Doña Emilia. *La Esfinge* [fragmento de una novela abandonada]", *Revista «José Cornide» de Estudios Coruñeses*, "Homenaje a doña Emilia Pardo Bazán", VII, núm. 7 (1971), pp. 7-29.

"El ideario de doña Emilia Pardo Bazán: sus ideas estéticas, sus preocupaciones políticas y sociales", *Revista «José Cornide» de Estudios Coruñeses*, "Homenaje a doña Emilia Pardo Bazán", VII, núm. 7 (1971), pp. 129-146.

*Les Contes d'Emilia Pardo Bazán (Essai de classification),* Paris: Centre de Recherches Hispaniques, Institut d'Études Hispaniques, 1972.

*Emilia Pardo Bazán, romancière (La critique, la théorie, la pratique*), Paris: Centre de Recherches Hispaniques, 1973; traducción al español de Irene Cambra: *Emilia Pardo Bazán como novelista. De la teoría a la práctica*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1982.

*Emilia Pardo Bazán, abogada de Europa en España*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1975.

"Emilia Pardo Bazán et l'art du conte", *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Nice*, (septiembre de 1975), pp. 190-197.

"Emilia Pardo Bazán et les littératures étrangéres", *Nationalisme et Cosmopolitisme dans les littératures ibériques au XIX*ème *siécle,* Centre d'Études Ibériques et Ibéro-Americaines du XIXème siécle, Université de Lille III, 1975, pp. 105-118.

"La Comtesse de Pardo Bazán et le conte rural", *Mélanges offerts à Charles Vincent Aubrun,* Paris: Éditions Hispaniques, 1975, l, pp. 191-200.

"«El contador», un conte inédit d'Emilia Pardo Bazán", *Mélanges en hommage à Jean Villegier, Bulletin des Langues Néo-Latines*, nº 213 (1975), pp. 59-67.

"D'Emilia Pardo Bazán à Ramón del Valle-Inclàn", *TILAS*, Revue de l'Institut d'Études Ibériques et Latino-américaines de l'Université de Strasbourg, 1975, pp. 129-139.

"Emilia Pardo Bazán et le conte fantastique", *Mélanges à la mémoire d'André Joucla-Ruau*, Université de Provence, Éditions de l'Université de Provence, 1978, I, pp. 565-575.

"À propos de *Los Pazos de Ulloa*, de Emilia Pardo Bazán", Centre de Recherches d'Histoire et littérature en Europe au XVIIIème et au XIXème siècles. Université de Besançon, 1979, II, pp. 47-61.

"Une correspondance littéraire: Emilia Pardo Bazán à Narciso Oller", *Aspects des Civilisations Ibériques, Amérique Latine, Espagne*, Centre Interdisciplinaire d'Étude et de Recherche sur l'Expression Contemporaine, Université de Saint-Étienne, 1979, pp. 169-189.

"Le citadin aux champs ou le fausse idylle: *Bucólica*, de Emilia Pardo Bazán", *L'Homme et l'Espace dans la Littérature, les Arts et l'Histoire en Espagne et en Amérique Latine au XIXème siècle*, Université de Lille III, 1985, pp. 52-63.

"Persistance de l'esprit anti-napoléonien dans le conte espagnol (2ème moitié du XIXème siecle, début du XXème)", *Les Espagnols et Napoléon*. Publications du Centre de Recherches d'Études Hispaniques de l'Université d'Aix-en-Provence, 1985, pp. 230-239.

"Arte e idealismo religioso en *La Quimera* de Emilia Pardo Bazán", *Homenaje a José Antonio Maravall*, Madrid: C.S.I.C., 1985, vol. 1, pp. 419-429

Edición anotada, con introducción biográfica y crítica, de *Los Pazos de Ulloa*, Madrid, Espasa Calpe, 1987.

"En torno al realismo de *El Cisne de Vilamorta* de Emilia Pardo Bazán", *Iris*, "Aspects du Naturalisme en Espagne", Montpellier, 1988/1, pp. 485-496.

"De *La cuestión palpitante* a *La Tribuna*: teoría y praxis de la novela en Emilia Pardo Bazán", en *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Yvan Lissorgues, editor, Barcelona, Anthropos - Université de Toulouse-Le Mirail, 1988, pp. 485-496.

"De *Los Pazos de Ulloa* a *La Madre Naturaleza*: Don Julián y el tema del amor prohibido", en *Estudios sobre «Los Pazos de Ulloa»*, Marina Mayoral, coordinadora, Madrid: Cátedra - Ministerio de Cultura, 1989, pp. 51-59.

Prefacio y traducción al francés de *Los Pazos de Ulloa*: *Le Château d'Ulloa,* Mayenne, Éditions Viviane Hamy, 1990.

"*Selva*, un inédit de doña Emilia Pardo Bazán", *Homenagem a Eduardo Lourenço*: *Colectânea de estudos*, Lisboa: Instituto de Cultura e Lingua Portuguesa, Ministerio de Educaçao - Nice: Université de Nice, 1992, pp. 145-158.

"Emilia Pardo Bazán", en *Historia de la literatura española*, dirigida por Jean Canavaggio; edición española de Rosa Navarro Durán, Tomo V, Madrid: Ariel, 1995, pp. 187-192.

"*Selva*, una tentativa frustrada de novela policíaca", en *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán. In Memoriam Maurice Hemingway*, José Manuel González Herrán, editor, Santiago de Compostela, Universidad - Consorcio de Santiago, 1997, pp. 85-96.

"Unas cartas de Emilia Pardo Bazán a Benito Pérez Galdós" en *A Further Range. Studies in Modern Spanish Literature from Caldos to Unamuno. In Memoriam Maurice Hemingway,* Anthony H. Clarke, Editor, Exeter: University of Exeter Press, 1999, pp. 136-144.

"Emilia Pardo Bazán y Perfecto Feijoo: elogio y defensa del folklore musical gallego", *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán,* 2 (2004), pp. 65.76.

"Emilia Pardo Bazán, novelista", en A. Mª Freire (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, 2003, pp. 39-46.

"A propósito de las fuentes históricas de *Misterio*, novela de Emilia Pardo Bazán", *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán,* 4 (2006), pp. 29-42.

**Sobre otros temas**

[N. Legal], "Les académiciennes espagnoles du XVIIIIème siècle. Précédents en faveur de l'admision des femmes à la R.A.E.", *Mélanges à la mémoire de Jean Sarrailh,* Paris: Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques, 1966, pp, 41-45.

*L'Espagne de la Restauration (1874-1902)*, Paris: Col. Bordas-Études, 1973.

"*Lázaro*, la primera novela de Jacinto Octavio Picón", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 319 (1977), pp. 37-48.

"Une page d'histoire sociale de l'Espagne. Carmen de Burgos et la polémique sur le divorce", *Annales de la Faculté des Lettres de Nice*, n° 30 (1978), pp. 155-168.

"Roman et féminisme au XlXème siécle. Le thème de la mal mariée chez Jacinto Octavio Picón", *Hommage des Hispanistes Français à Noel Salomon*, Barcelona: Laia, 1979, pp. 185-198.

"Le nouvel itinéraire espagnol de T'Serstevens: un regard sur le paysage espagnol avant le «boom» touristique des deux dernières décenies", *Tourisme et Paysages*, Actes du Colloque de Nice, octobre 1982.

"Histoire légendaire et fortune littéraire d'un troubadour galicien: Macías o Namorado", *Régards sur le Moyen Age et la Rennaisance, Mélanges Jean Armat*, Faculté des Lettres et Sciences humaines de Nice, nº 39 (1982), pp. 453-463.

"À propos de la réapparition des personages dans l'oeuvre romanesque de Pérez Galdós". *Hommage a Louise Bertrand. Annales de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Nice*, nº 23, 1è série (1982), pp. 87-97.

"Alfredo Brañas et le régionalisme galicien en 1889", en *Nationalisme et littérature en Espagne et en Amérique Latine au XIXème siècle*, coord. Cl. Dumas, Université de Lille III, 1982, pp. 50-62.

"Galdós et l'émancipation de la femme espagnole, de *La Batalla de Arapiles* à *Tristana*", Publications de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Nice, nº 26, 1è série (1983), pp. 41-51.

"La femme dans la latinité hispanique", Coloque *La Latinité d'Aujourd'hui*, *Les Amis de Sèvres*, Paris, 1983.

"Le Naturalisme en Espagne", *Cahiers d'Études Romanes*, Université de Provence (Aix-Marseille) nº 8 (1983), pp. 41-55.

"L'Espagne de Domenico Scarlatti", *Domenico Scarlatti, 13 Recherches, Les Cahiers de la Societé de Musique ancienne de Nice* (Colloque International de Nice, 1985), nº 1, pp. 16-23.

"Unas claves posibles de la sensibilidad romántica de Rosalía de Castro en *El primer loco*", *Actas do Congreso Internacional de estudios sobre Rosalía de Castro,* Tomo l, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega - Universidade de Santiago de Compostela, 1986, pp. 523-527.

"Proceso creativo de Celipín Centeno en *Marianela*", *en Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo Insular, 1989, vol. 2 (1990), pp. 31-38.

Maryellen Bieder
(1942–2018)

IN MEMORIAM

# En memoria de Maryellen Bieder, espejo de hispanistas, modelo de humanidad

Carmen Pereira-Muro
(TEXAS TECH UNIVERSITY)
carmen.pereira@ttu.edu

El día que conocí a Maryellen fue sin duda un momento definidor de lo que esta gran crítica significó en mi vida y en la de tantos. Fue en el espléndido Congreso Internacional "La literatura de Emilia Pardo Bazán", organizado en A Coruña en el verano del 2008. Yo había leído con avidez sus artículos sobre Emilia Pardo Bazán desde los primeros momentos de investigación para mi tesis. Eran un modelo de lo que a mí me parecía una meta a la que aspirar en mi propia escritura: una investigación exhaustiva de las fuentes, un conocimiento amplísimo del periodo y las problemáticas, una admirable claridad de visión y de expresión, y sobre todo un compromiso ético con la verdad crítica: más allá de la tentación que podemos sentir a veces de tratar de justificar a ultranza las contradicciones de un autor, una obra que admiramos, Maryellen mostraba con todo rigor las luces y las sombras de Pardo Bazán. No solo puso en evidencia su inteligente feminismo en el subversivo entrelazamiento del género novelístico y el género sexual en novelas como *La madre naturaleza*, sino también su egoísmo en la cumbre, su carencia de solidaridad hacia las incipientes redes de jóvenes escritoras que intentaban salir a la luz cuando ella ya estaba consagrada. Entendí en el momento que la conocí, y lo seguí comprobando a través de sucesivos encuentros con ella y con colegas que habían tenido la suerte de haberse cruzado con ella en su vida profesional, que aquel aislamiento en la cima de Pardo Bazán tenía precisamente su reverso en Maryellen: era una consagrada experta que se mantenía abierta y generosa hacia los que empezaban, siempre llena de curiosidad intelectual hacia las ideas de los otros.

Esa curiosidad y ese fino intelecto que le llevó a convertirse en la experta en Pardo Bazán más reconocida internacionalmente se extendió a otras autoras, en especial a Carmen de Burgos, a la que contribuyó a sacar de un silenciamiento histórico, y otras autoras del XIX y XX como Concepción Gimeno de Flaquer, Mercè Rodoreda o Carme Riera; en las autoras catalanas conjuntaba otro de sus intereses en los que también fue pionera, los estudios catalanes. El primer libro de Maryellen fue *Narrative Perspective in the Post-Civil War Novels of Francisco Ayala* (1979); a este le siguieron los volúmenes editados *La novela en español hoy* (1981), resultado de una histórica conferencia organizada por ella en la Universidad de Indiana, a la que asistieron algunos de los más importantes

escritores en lengua española, y *Writing against the Current* (1993), un libro crucial para el desarrollo de los estudios sobre la escritura de mujer en la literatura española. Continuando en esta vena de proyectos colaborativos en torno a la escritura femenina, en colaboración con Roberta Johnson editó recientemente *Spanish Women Writers and Spain's Civil War* (2017). Cuando nos dejó, Maryellen estaba trabajando en un manuscrito titulado "Women in the Public Eye: Images of Spanish Women Authors in the Periodical Press (1880-1920)", magnífico proyecto que venían anunciando varios de sus artículos y conferencias (de hecho, sobre las caricaturas de Pardo Bazán en la prensa de su tiempo versaba la charla que dio en la conferencia de A Coruña donde la conocí). Si el número de sus artículos y capítulos en libros (más de 60) es impresionante, también lo es el impacto que ha dejado no solo en el campo del hispanismo (reconocido en varios premios y becas importantes a lo largo de su carrera), sino en las vidas de tantos alumnos a los que impartió clases a lo largo de sus 38 años como profesora en la Universidad de Indiana (con 18 direcciones de tesis en su haber) y en las de colegas jóvenes como yo misma a las que siempre tendió una mano amiga y experta.

Las puertas del ascensor del hotel de A Coruña en el que nos alojábamos ese verano de 2008 se abrieron, y salió una mujer vivaracha de ojos escrutiñadores. Me miró, leyó mi nombre en la identificación del congreso que llevaba en la solapa, y me dijo, ¿Eres Carmen Pereira? Yo acababa de leer su nombre también, ¡estaba delante de mi admirada Maryellen Bieder, en carne y hueso! Y, para mi asombro, me dijo que me conocía, que acababa de leer un artículo mío y le gustaría hablar más conmigo. Esas palabras, ese breve momento, la conversación posterior, me dieron una alegría, un sentido de la profesión, del porqué hacemos lo que hacemos, de la necesidad de estos modelos maravillosos en los que mirarnos y a los que aspirar, que me acompañarían para siempre. Seguimos charlando a lo largo de ese congreso, y de todos los congresos en los que volvimos a encontrarnos. Siempre me daba una enorme energía el hablar con esa mujer lista, fuerte, sencilla, humana. Siete años después de que se abriesen las puertas de ese ascensor, me encontraba sentada en una mesa redonda en la Universidad de Purdue rodeada de dos compañeras de lujo, las grandes expertas en Pardo Bazán, Lou Charnon-Deutsch y Maryellen Bieder. Intercambiar ideas con ellas sobre el tema común que nos apasionaba fue un honor y un placer que no olvidaré nunca. Un par de años después nos reencontramos en el congreso de Kentucky en el que se organizó un homenaje a Maryellen. Críticos de varias generaciones, muchos que habían sido estudiantes de Maryellen, otros a los que ella había apoyado o con los que había colaborado, se unieron en reconocimiento de su inmensa labor como crítica, colega y mentora.

El empuje y aliento de Maryellen no se olvidan. Maryellen sería decisiva en cada momento importante de mi vida profesional, apoyándome tanto en mi *tenure* como en mi ascenso a *Full Professor*. No estoy sola en este agradecimiento de su apoyo personal y profesional. Me gustaría incluir un testimonio de mi querida colega Denise DuPont que refleja un impacto y un legado con el que me identifico: "…en un momento muy bajo de mi vida y mi carrera, ella se interesó por mi trabajó, recomendó la publicación de dos artículos míos para dos buenas revistas, y además me escribió una carta personal (una carta

carta – no un email), sin conocerme de nada, para animarme y para decirme por qué le habían gustado mis artículos. Estuvimos intercambiando cartas y trabajos durante algunos años y te digo en serio que tengo la sensación de que me salvó la vida […]; seguro que no soy yo una sola de muchos casos parecidos. Era una persona tan generosa y tan abierta a las ideas nuevas. Incluía a todo el mundo en todo."

Maryellen, trabajadora incansable, mente brillante y curiosa, feminista en el pensamiento y en la práctica, dejas un hueco inmenso para la nueva generación de pardobazanistas que se formó admirándote. Te queremos y te echaremos de menos. ¡Gracias por todo!

# I.
# ESTUDOS

*La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*
Núm. 12, 27 - 40
© 2017. Casa-Museo Emilia Pardo Bazán

# La batalla ideológica entre la carne y el espíritu. Una aproximación a los personajes femeninos de las últimas novelas de Emilia Pardo Bazán

Ruth María Gutiérrez Álvarez
(UNIVERSIDAD DE OVIEDO)
ruthgutierrezalvarez@gmail.com

*(recibido xullo/2016, revisado decembro/2016)*

RESUMEN: El presente estudio plantea una aproximación a la última obra narrativa de Emilia Pardo Bazán desde una perspectiva de género. A través de sus personajes femeninos, la escritora no solo construye un tenso diálogo con los valores políticos e ideológicos de la España de comienzos de finales del siglo XIX y principios del XX, sino también con sus propias creencias cristianas. Las tres últimas novelas que escribió doña Emilia constituyen un buen ejemplo de la tensión creadora que caracterizó su mundo literario.

PALABRAS CLAVE: Literatura española, narrativa del siglo XIX, Emilia Pardo Bazán, *La Quimera*, *La Sirena Negra*, *Dulce Dueño*, personajes femeninos, género, igualdad, espiritualidad, carnalidad.

ABSTRACT: The present study raises an approximation to Emilia Pardo Bazán's last narrative work from a perspective of gender. Across his feminine prominent figures, the writer not only constructs a tense dialog with the political and ideological values of the Spain of beginning of ends of the 19th century and beginning of the XXth, but also with his own beliefs. The last three novels that doña Emilia are a good example of the creative tension that his world literary one characterizes.

KEY WORDS: Spanish Literature, Narrative XIX Century, Emilia Pardo Bazán, *La Quimera*, *La Sirena Negra*, *Dulce Dueño*, Female Characters, Gender, Equality, Spirituality, Faith.

Cuando en 1889 hizo su aparición la novela *Insolación*, una fuerte polémica se desató entre los críticos e intelectuales del momento. Inmoral, obscena y pornográfica fueron algunos de los adjetivos que le prodigaron a la obra de Emilia Pardo Bazán, cuyo contenido se entendió como una apología del amor carnal[1]. La protagonista de la ficción, Asís Taboada, desafía el ideal femenino perpetuado por el Antiguo Régimen cuando sucumbe a

[1] La crítica siempre ha vinculado la ficción literaria de esta novela con la breve relación amorosa de la escritora con el editor José Lázaro Galdiano. Sin embargo, como opina acertadamente el profesor González Herrán (1999: en línea) los datos cronológicos no coinciden, ya que *Insolación*, incluido el episodio erótico, comienza a redactarse en junio de 1887, mucho antes de que Pardo Bazán mantenga una relación con Lázaro durante mayo de 1888.

las delectaciones del placer sexual con un hombre más joven que apenas conoce. De esta manera, y de acuerdo con el análisis de Maryellen Bieder (1998: 86), la mujer abandonaría definitivamente la condición de objeto erótico que socialmente le ha sido asignada para asumir ahora un rol activo por el que se convertiría por primera vez en dueña de la mirada erótica y victimaria del deseo carnal.

Ahora bien, el tono complaciente que desprende la obra en torno a la liberación sexual femenina y la rendición a los placeres de la carne habría que entenderlo como un caso excepcional en la producción novelística de Emilia Pardo Bazán. El fuerte catolicismo de la autora entraba en conflicto con la carnalidad, pues, como opina Marina Mayoral (1990: en línea), los valores cristianos no pueden asimilar en ningún caso el goce del cuerpo en la producción pardobazaniana. De hecho, en *Insolación* introdujo elementos externos a la voluntad del personaje –una supuesta insolación y el consumo de alcohol habrían anulado la capacidad de decisión de la viuda, lo que de paso cubría la composición de un barniz naturalista aunque, en realidad, no lo fuera– que justificarían un comportamiento moralmente inapropiado para una mujer de la época; un desenlace que, como es lógico, también aplacaría las posibles diatribas de la crítica literaria.

Casi en la totalidad de las novelas de doña Emilia es posible percibir esta eterna lucha entre la carne y el espíritu, la tensión entre el deber moral y el impulso sexual, que muy a su pesar nunca llegaría a resolver y que traería como consecuencia ciertos planteamientos narrativos ideológicamente contradictorios, sobre todo en lo concerniente a sus personajes femeninos si reparamos las convicciones feministas de la condesa. Obstinada en erradicar la discriminación social por razón de sexo, preconizó el derecho de la mujer a la educación, al ejercicio de cualquier tipo de profesión, a la independencia económica y a la libertad de decisión[2]. Sin embargo, en sus creaciones literarias dio vida a numerosos personajes que de alguna manera encarnaban un sistema de valores basado en la obediencia, la culpa cristiana y el perfeccionamiento espiritual. *La Prueba* y *Una Cristiana* (1890) constituirían un valioso ejemplo de esta aparente contradicción en el pensamiento de la escritora, especialmente porque este proyecto narrativo defendía el sacrificio moral y la belleza espiritual a través de la historia de una mujer que consagra su vida, aun detestándolo, al cuidado de su marido enfermo y ni siquiera tras el fallecimiento del esposo la protagonista sucumbe al deseo erótico por otro hombre. En estas novelas de tesis, doña Emilia ya nos advierte de que el camino de los sublimes de espíritu no puede desvirtuarse por razones tan terrenales como el instinto, de manera que reprime todo impulso sexual y eleva a la categoría de santa a esta heroína cristiana de valores inquebrantables.

En este sentido, las últimas novelas de Pardo Bazán conforman una magnífica fuente de información para comprender el enfrentamiento de los ideales cristianos con los

[2] Doña Emilia supo aprovechar los diferentes medios de comunicación que disponía para difundir sus ideas sobre la emancipación femenina. Ya fuese a través de la revista que ella misma fundó en 1981, *Nuevo Teatro Crítico*, desde el escenario con sus poco aclamadas piezas dramáticas o incluso las conferencias que impartió, Pardo Bazán abordaba sin pudor temas controvertidos como la violencia de género, la desigualdad en el matrimonio, la doble moralidad, la independencia laboral de la mujer o la educación femenina. Véase al respecto Geraldine Scalon, "Gender and Journalism: Pardo Bazán's *Nuevo Teatro Crítico*", en Jo Labanyi y Lou Charnon-Deutsch (eds.), *Culture and gender in nineteenth.century Spain*, Oxford, The Clarendon Press, 1995 y Rocío Charques Gámez, *Emilia Pardo Bazán y su "Nuevo Teatro Crítico"*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2011.

presupuestos feministas que también defendió de forma militante. Si bien *La Quimera* (1905), *La Sirena Negra* (1908) y *Dulce Dueño* (1911) no consiguieron suscitar tanto interés como su etapa naturalista[3], los personajes femeninos que hace desfilar la autora en su último corpus cristalizan a la perfección la tensión entre los principios, en apariencia inconexos, que codificaban el pensamiento de la autora, una tensión que podemos llamar creadora y que siempre caracterizó su producción novelística.

En la primera, la historia del pintor Silvio Lago viene determinada por las diferentes relaciones que este estableció con tres mujeres: Minia Dumbría, Clara Ayamonte y Espina Porcel. Minia, compositora musical, a diferencia de Silvio, representa el equilibrio, la constancia y el esfuerzo de un artista; una mujer exitosa, soltera e independiente que vive, según entiende la sociedad patriarcal del siglo XIX, de ese "propósito del todo varonil" (Pardo Bazán, 1999: 136) que supone el arte. El joven Silvio le dirá a este respecto: "Contra la corriente de los convencionalismos; desdeñando ataques y groserías, escribió usted sus famosas *Sinfonías campestres*" (Pardo Bazán, 1991: 150). Se configura así como una mujer culta, experimentada y autosuficiente, es decir, un perfil casi idéntico al de la propia doña Emilia. Bajo la piel de este personaje se esconde la personalidad de la escritora, pues no solo encarna la madurez artística y la templanza, sino también la creencia espiritual y la reivindicación de la fe católica como la única vía de consecución del Ideal. Por eso, la célebre compositora será la portavoz de las ideas religiosas de Pardo Bazán, insistiendo a lo largo de la novela en la existencia de cierta esencia metafísica inalcanzable para el hombre, la existencia de "una verdad que no está en el barro, ni en la fisiología" (Pardo Bazán, 1991: 523). Precisamente estas convicciones religiosas son las que diferencian el estilo de vida de Minia del resto de los personajes femeninos de la novela. Ella rechaza por voluntad propia cualquier cuestión relacionada con la sexualidad, que por cierto no tiene ningún peso en la vida de la compositora; su cuerpo se ha diluido, se ha entregado al perfeccionamiento del espíritu y a la desmaterialización del ser. Al aunar los valores cristianos y los regeneracionistas, resulta, en definitiva, el ideal feminista que preconizaba doña Emilia.

En el otro extremo se sitúa Espina Porcel, prototipo de la *femme fatale*, figura muy del gusto decadentista y encarnación de la *New Woman*[4], la mujer librepensadora que amenazaba los códigos morales de la vieja Europa e instituciones como la maternidad y el matrimonio, epicentro de la conservadora sociedad burguesa. La autora activa en *La Quimera* el mito de la mujer fatal con la intención de aproximarse a la nueva estética finisecular, a pesar de que el arquetipo rivalizaba, al tratarse de una prolongación del

[3] María Isabel Borda Crespo publica en 1995 un trabajo de conjunto sobre la última producción de la escritora gallega, único hasta la fecha y titulado precisamente *La última manera espiritual de Emilia Pardo Bazán: temas, técnicas y estilo*. A excepción de esta tesis, encontramos estudios preliminares o artículos que analizan estas novelas de forma individual, como muchos de los ensayos de Marina Mayoral, Juan Oleza, Marisa Sotelo Vázquez, José Manuel González Herrán o Cristina Patiño Eirín, por citar solo algunos casos.

[4] Sobre el desarrollo del feminismo y el nuevo status de la mujer en el contexto decimonónico, consúltese, entre otros, C. Smith Rosemberg, "The New Women and the new History", *Feminist Studies*, 3, 1-2, 1975; Elisabeth de Sotelo (ed.), *The New Women of Spain*, Münster, Lit, 2005; Geraldine Scanlon, *La polémica feminista en la España contemporánea, 1868-1974*, Madrid, Akal, 1986; Iris Zavala, *Ideología y política en la novela española del siglo XIX*, Salamanca, Anaya, 1971.

discurso misógino de la época, con su compromiso feminista[5]. A diferencia de lo que sucedía con Minia Dumbría, doña Emilia no se siente cómoda con este personaje porque, por un lado, estaría comulgando con el imaginario patriarcal y, por otro, participando de la hipersexualidad [*sic*] que igualmente rehusaba. Espina Porcel, de belleza extraordinaria y exótica, utiliza la sensualidad para subyugar a los hombres, razón por la que representará la perversidad moral, la virtud perdida, el espíritu envenenado[6]. Es una mujer libre y honesta con su sexualidad, ideal femenino de la modernidad que no sacrifica su deseo ni lidia con la culpa cristiana por ello. Es muy probable que el enfrentamiento entre la abanderada libertad sexual de Espina y las creencias de doña Emilia determinasen el final trágico de esta figura femenina y, en consecuencia, su fracaso como modelo de progreso feminista.

Al último personaje que hemos citado en líneas anteriores, Clara Ayamonte, la escritora le reserva un destino no solo diferente al de Porcel sino más acorde a sus propios intereses. La joven vive una aventura romántica con el caprichoso pintor, a quien llega a proponerle un matrimonio de conveniencia a fin de que él pueda dedicarse sin preocupaciones económicas al arte. Al igual que a Asís Taboada en *Insolación*, doña Emilia le proporciona la autonomía necesaria para desenvolverse libremente en la sociedad al otorgarle hábilmente no solo la condición de aristócrata sino también la de viuda. De hecho, el doctor Luz, el padrino de Clara y defensor de la liberación sexual de las mujeres, le repetía: "la mujer no es dueña de sus acciones hasta que enviuda" (Pardo Bazán, 1991: 215)[7]. Y añadía:

> Yo quisiera ir más allá y liberarte en lo íntimo de tu conciencia. Si fueses hombre, sería innecesario; la vida, para el hombre, es desde muy temprano escuela de libertad, hasta de licencia. […] es verosímil que se despertase en ti el deseo amoroso […] cuando eso suceda […] ni rebajan tu dignidad, ni quitan ni ponen a tu personalidad moral, […] Tus pasiones en nada te deshonrarán […] en tu interior no te creas humillada ni culpable (216).

---

[5] Sobre la codificación de las identidades de género en el contexto decimonónico, véase Mary Nash, "Identidad cultural de género, discurso de la domesticidad y la definición del trabajo de las mujeres en la España del siglo XIX", en Georges Duby y Michelle Perrot (eds.), *Historia de las mujeres en Occidente*. Vol. IV. El siglo XIX, Madrid, Taurus, 1993, pp. 585-598; Lucien Israel y Aurelio López Zea, *La histeria, el sexo y el médico*, Barcelona, Toray-Masson, 1979; Catherine Jagoe, Alda Blanco y Cristina Enríquez de Salamanca, *La mujer en los discursos de género: textos y contextos en el siglo XIX*, Barcelona, Icària, 1998; Christine Bard, *Un siglo de antifeminismo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000; Isabel Morant *et al.*, *Historia de las mujeres en España y América Latina. Del siglo XIX a los umbrales del XX*, Madrid, Cátedra, 2006 y Pilar Errázurriz Vidal, *Misoginia romántica, psicoanálisis y subjetividad femenina*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2012.

[6] El fin de siglo vinculó el arquetipo de la mujer fatal con la castradora. Véase Lily Litvak, *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Antoni Bosch, 1979 y muy especialmente Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 2005.

[7] En el Libro Primero Título IV del Código Civil de 1889, dedicado al matrimonio, se estipula que las mujeres han de obedecer al marido y necesariamente seguirlo donde fuese. Cualquier mujer menor de edad estaría bajo la tutela paterna. Por el contrario a estos casos, la viudez otorgaba una posición social de libertad y las mujeres viudas podían volver a casarse, disfrutar de herencia, tomar decisiones legales y administrativas con independencia y gestionar por sí mismas la economía. Incluso había un apartado dentro del Código Civil (desde el artículo 959 hasta el 967) donde se abordaba el tema de los embarazos durante el estado de viudez y sus consiguientes derechos, lo que las situaba en clara ventaja frente a la situación del resto de mujeres de la sociedad española decimonónica.

Bien es cierto que doña Emilia denunciaba, como hace el doctor Luz, la doble moral y la discriminación por razón de sexo, pero, prisionera de sus propios ideales, induce al personaje a una evolución –más bien una ascensión– repentina, o mejor, abrupta. Después del rechazo intencionadamente humillante de Silvio Lago, Clara se sumerge en la introspección de la condición humana y reflexiona sobre sus propias pasiones para finalmente determinar: "lo vil, lo miserable, es esto que llaman amor. ¡Qué vergüenza!" (Pardo Bazán, 1991: 242). Observando la radiografía de su mano en el gabinete del doctor Luz, una especie de epifanía parece sobrevenir al personaje, quien se pregunta: "¿dónde va la carne? No hay carne; la carne se ha diluido" (278). De pronto, todo se impregna de una esencia mística y misteriosa, hasta milagrosa podríamos decir, que contrasta abiertamente con el entorno clínico y científico en el que se encuentra la joven. Una vez más, la razón y el alma se oponen en esta escena que crea astutamente doña Emilia para respaldar su tesis de que la ciencia o la razón ("esa vieja chocha" que decía Minia) no pueden dar respuestas a cuestiones del alma. A partir de este momento, Clara entiende que la carne se desvanece porque solo queda el espíritu y, por esa misma razón, debe desprenderse de todo aquello que sea material para entregarse a aspiraciones más profundas.

Finalmente, doña Emilia convierte a su personaje al catolicismo y la sumerge en el convento de Ávila para que, siguiendo los pasos de Santa Teresa de Jesús, alcance la unión mística con Dios, que es el único amor capaz de transcender la vida humana. Las circunstancias sociales y los códigos morales de la época hacían que el ingreso en los conventos fuese bastante habitual entre las jóvenes que desvirtuaban los valores tradicionales. Cualquier comportamiento que desestabilizara de alguna manera el régimen instaurado había de ser duramente castigado. Solo basta recordar el trágico destino de la joven Manuela de *La Madre Naturaleza* (1887), que es ingresada en un convento por haber mantenido de manera inconsciente una relación extramarital e incestuosa. Por el contario, creemos que el enclaustramiento voluntario en un convento constituía una alternativa para aquellas mujeres que renegaban del matrimonio y desobedecían, por tanto, el orden patriarcal, como sería el caso de Clara Ayamonte, que elige libremente retirarse del mundo terrenal y glorificar su vida mediante la dedicación a Dios.

La última novela pardobazaniana que vio la luz, *Dulce Dueño*, abordará de forma más explícita el modelo teresiano que había desarrollado tímidamente en *La Quimera*[8]. En el texto se cita a la santa como una de las (re)escritoras de la hagiografía de Catalina de Alejandría. De hecho, la conexión de ambas mujeres se hace explícita mediante la alusión a un poema que Santa Teresa le dedicó y que tituló "Santa Catalina, mártir". Doña Emilia rescata la leyenda de esta figura cristiana, símbolo del triunfo del cristianismo frente al paganismo, para construir a su imagen y semejanza a la protagonista de *Dulce Dueño*. La novela plantea la búsqueda del amor ideal y verdadero en términos absolutos por parte de la joven Lina Mascareñas, quien inicia su periplo personal primero en el mundo

[8] Recomiendo encarecidamente el clarificador artículo de Hathy Bacon (2007) sobre la presencia de las hagiografías cristianas en la construcción de los personajes femeninos de la narrativa pardobazaniana, así como al estudio de Denis DuPont, *Writing Teresa. The Saint from Ávila at the fin de siglo*, Maryland-Plymouth, Bucknell University Press-The Rowman and Littlefield Publishing Group, 2012.

terrenal y mediante tres pretendientes que aspiran a conseguir su mano. Dotada con una alta inteligencia y tendente a la inquietud intelectual, Lina es consciente de que las rígidas normas sociales y morales de la época estipulan un único destino para las mujeres, como señala su amigo Carranza, el claustro o el matrimonio. La joven teme perder su autonomía y ver coartados sus hábitos intelectuales si cede ante la institución matrimonial, tal y como pensaba la propia Pardo Bazán cuando defendía que la educación de las mujeres era necesaria para alcanzar un matrimonio en condición de igualdad[9]. La propia Lina se define como una "soltera que ha vivido libre y que no es enteramente chiquilla. He leído, he aprendido más que la mayoría de las mujeres, y quizás de los hombres" (Pardo Bazán, 1973: 203). Por esta razón, fiel a los presupuestos feministas de doña Emilia, Lina Mascareñas exigirá un pretendiente que respete sus pretensiones y su independencia.

Doña Emilia, de esta manera, acerca a Lina Mascareñas al prototipo femenino de la mujer nueva, aquella con aspiraciones más allá del matrimonio, que cultiva el intelecto y enriquece su espíritu mediante el conocimiento. No podemos pasar por alto que a finales del siglo XIX la iconografía de la misoginia había proliferado enormemente en el imaginario cultural, social, clínico y filosófico de la época. Desde el discurso científico, las teorías de Darwin, los estudios de la raza y la evolución inauguran un dilatado debate sobre el cuerpo y el control del *bios* femenino para proteger la función reproductora de las mujeres. Un considerable número de ensayos nacidos de la psicología, la patología y la criminología –*La mujer delincuente* (1876), César Lombroso; *Psicopatología de la vida cotidiana*, Freud (1901); *Psicopatía sexual* (1886), Krafft Ebing; *Degeneración* (1892), Max Nordau; *La cuestión sexual* (1906), August Forel, por citar solo algunos de los volúmenes más conocidos de la época– proclamaban la inferioridad intelectual de las mujeres por razones evolutivas y físicas, como el tamaño del cráneo. En contra de este tipo de teorizaciones provenientes de la rama clínica finisecular, Pardo Bazán construye personajes femeninos que pongan en tela de juicio las acusaciones misóginas que situaban a las mujeres al nivel de los salvajes y perpetuaban su condición de niñez intelectual. La

[9] Las carencias educativas en las escuelas femeninas le dejaron una huella tan profunda que el asunto se convirtió en el caballo de batalla del discurso feminista de Pardo Bazán. En 1892 comenzó a componer la colección la *Biblioteca de la Mujer* para difundir la cultura entre las mujeres españolas. En octubre del mismo año, presentó en el Congreso Pedagógico una conferencia titulada *La educación del hombre y la mujer. Sus relaciones y diferencias*. En este texto analiza los distintos tipos de educación (religiosa, social, intelectual, moral, etc.) y expone doña Emilia la urgente necesidad de instaurar el libre acceso de las mujeres a la educación en todos sus niveles –y al ámbito profesional como consecuencia del aprendizaje–, pues las mujeres debían recuperar un destino propio, ajeno a la maternidad y al hogar. Allí afirmaba la condesa: "Apenas pueden los hombres formarse idea de lo difícil que es para una mujer adquirir cultura autodidáctica y llenar los claros de su educación [...] Todas ventajas, y para la mujer, obstáculos todos" (1886: 711). Doña Emilia cree con vehemencia que los problemas sociales se deben en gran medida a la situación de la mujer, porque una sociedad que no ofrece una educación igualitaria no puede funcionar. En relación a esta idea, en 1890 publicó el ensayo *La Mujer Española*, cuya premisa fundamental era que el hombre no deseaba la evolución del otro sexo, ya que prefería mantener a las mujeres en eterna infancia para perpetuar el modelo femenino del Antiguo Régimen. Anteriormente, en el proemio que compuso a *La Esclavitud Femenina* de Stuart Mill expresaba la *conditio sine qua* non: solo a través de la educación igualitaria se obtendrán relaciones igualitarias en el matrimonio, como las de Stuart Mill y Harriet Taylor. Entiende doña Emilia que la mujer carece, de tal modo, de cualquier base educativa y social, por lo que su supuesta 'inferioridad' se debía a restricciones machistas, no a causas biológicas o providenciales, como aseguraba la medicina finisecular. Con el paso de los años, el compromiso feminista de la escritora evolucionó hacia presupuestos más categóricos y llegó a concluir: "la mujer ha sido creada por el hombre, nada más. No tiene existencia propia ni individualidad, fuera de su matrimonio y sus hijos" (1999: 153).

condesa defendía que la diferencia entre hombres y mujeres se basaba en la educación, de ahí que de entre sus criaturas nazcan modelos controvertidos que transgreden la norma, como la heroína Feítas Neiras de *Memorias de un solterón* (1896), la cigarrera de *La Tribuna* (1883) o Nucha de *Los pazos de Ulloa* (1886), además de las ya mencionadas en relación con el análisis de *La Quimera*.

Pero centrándonos en el caso de Lina, la autora cree estar creando el modelo más perfecto de su producción novelística al otorgarle valores intelectuales y, sobre todo, cristianos. Es importante subrayar, como ya hizo Meryellen Bieder en sus estudios sobre la condesa, que Lina Mascareñas es el único personaje femenino pergeñado por doña Emilia que es intelectual y escritora; y de ahí que los referentes sean precisamente Santa Teresa y Santa Catalina, ambas ávidas de conocimiento y, en el caso de la primera, escritora. Bajo el signo de estos modelos de conducta, aúna doña Emilia la faceta espiritual y la intelectual para alumbrar el ideal femenino y feminista que deseaba. Ya se había acercado a este modelo en *La Quimera* con figuras como Minia y Clara –recordemos igualmente que Silvio Lago rememora la hagiografía de Santa Catalina en el capítulo IV–, pero ahora pretende desarrollar con más profundidad la psicología de Lina y ahondar en las relaciones con el instinto y las pasiones, de modo que la evolución espiritual del personaje –y, por tanto, la intencionalidad final de doña Emilia– quede absolutamente justificada[10].

Cuando la refinada Mascareñas comienza su andadura sentimental con los pretendientes, va descubriendo ciertas experiencias eróticas que desestabilizan sus valores morales. Rodeada por el exotismo de la Alhambra, la música y el calor del ambiente andaluz, Lina experimentará un intenso deseo erótico hacia su atractivo primo, momento en el que la sexualidad y el poder de la seducción alcanzarán el punto culminante de la novela. A partir de ese momento, Lina Mascareñas será consciente de que el impulso carnal constituye un grave peligro para la integridad y la autonomía de una mujer. Como consecuencia de este episodio, acude a una consulta médica con la intención de entender científicamente la sexualidad y de aprender a controlar el instinto. El médico pone en escena una explicación detallada –propia casi del naturalismo– mediante ilustraciones y libros de anatomía que dejan a la joven horrorizada: "¡Qué vacunación de horror! […] Las formas son grotescas, viles, zamborotudas. Diríase que proclaman la ignominia de las necesidades… ¿Necesidades? Miserias…" (Pardo Bazán, 1989: 208-209). Si Clara Ayamonte había asistido a una revelación en el laboratorio del doctor Luz, Lina Mascareñas también lo hará en un gabinete médico, pues doña Emilia opone de esta manera el racionalismo y el positivismo a las cuestiones espirituales, que siempre vencen a la ciencia como muestra de la superioridad divina. Allí, en la consulta, Lina siente que el absoluto que quiméricamente perseguía es un imposible, debido a que el amor físico le resulta tan grotesco que nunca podrá encontrar el ideal en este tipo de imperfecciones humanas. Por eso, Lina reprime y hasta suprime cualquier sensación vinculada a la carnalidad y a la voluptuosidad, lo que la acerca cada vez más al "camino de perfección" que le tiene reservado doña Emilia.

[10] Remito al estudio de Ángeles Ezama Gil (2005) que incluyo en la relación bibliográfica.

Sin embargo, la conversión mística de Lina detona con la muerte de su prometido Agustín. No podemos dejar de insistir una vez más en que la mutación espiritual, como la de Clara Ayamonte, resulta un proceso antinatural que resta credibilidad al proceso interior de la protagonista. Como explica Marina Mayoral,

> su búsqueda de Dios parte del desprecio a las criaturas y no del amor [...] Lina convence en su soberbia y su maldad, no en su faceta amorosa y mística. [...] se perfila como una neurótica o una desequilibrada más que como una santa, [...] porque no se puede amar a Dios sin haber amado antes a un solo ser humano (1990: en línea).

A partir de este suceso, Lina Mascareñas se somete, "sedienta de martirio" (Pardo Bazán, 1989: 276), a la expiación de sus pecados y del de su prometido que había atentado contra Dios mediante el suicidio. Así, imitando a grandes rasgos el patrón teresiano, doña Emilia conduce a su protagonista hacia la purificación del alma, un estado que exige la caridad y despojamiento de todos los bienes materiales y terrenales. En esta etapa, las referencias a Santa Teresa, San Juan y la Biblia se entremezclan con un ambiente de indeterminación y abstracción que, una vez más, alcanza la categoría de éxtasis, de revelación divina. En efecto, las últimas palabras de su viaje espiritual serán "hágase en mí tu voluntad" (291), cumpliendo así el destino que palpitaba desde las primeras páginas de la novela en las que retumbaban los ecos de la canción que rezaba "Jesucristo te llama". La búsqueda del Ideal ha cesado al encontrar la perfección en Dios, el "dulce dueño" al que se unirá en místico matrimonio para aspirar "a la vida radiante, beatífica, divina, del amor" (276).

En esta persecución del Ideal, doña Emilia aproxima a Lina al prototipo de la santa abnegada que se somete voluntariamente a un proceso de martirización con el fin de alcanzar la virtud y la pureza del alma. La idea del martirio y de la expiación cristiana esconden un alcance verdaderamente misógino al entender que el estado natural de las mujeres es el sacrificio, la entrega y la abnegación. El dolor y el sufrimiento son una prueba de obediencia y devoción a Dios en primer lugar y después al hombre. En el siglo XIX, se llevó a cabo toda una apología de la domesticidad –y la domesticación– y la esposa debía aspirar a la virtud y a la integridad moral no solo de ella misma sino también del esposo o del padre[11]. Consagrada al virtuosismo, la mártir únicamente ofrecía su (auto)sufrimiento a Dios, como Santa Teresa o Santa Catalina, para redimir sus pecados y salvaguardar

[11] El mejor ejemplo de la mujer que expía los pecados del marido o del padre lo encontramos en la novela de Barbey d'Aurevilly *Un cura casado* (1865). Mediante la oración y el sacrificio, Calixte Sombreval intenta compensar los pecados de su padre, un clérigo que ha renegado de Dios por el conocimiento científico. El martirio físico de la joven, símbolo de entrega y devoción, hace que su cuerpo, ya en un estado deplorable, se extinga hasta la muerte para que Dios perdone la inmoralidad de su padre. Consúltese para un estudio en profundidad sobre la figura de la mártir en el decadentismo Bram Dijkstra, *Ídolos de perversidad*, Madrid, Debate, 1994.

su espíritu[12]. Según los estudios de género, las mujeres que aspiraban a la santidad son igualmente víctimas de la necesidad que históricamente se les ha creado de sacrificarse al hombre, en este caso, a un ser superior como alternativa, y de entregarles incluso su vida.

Sin embargo, el tipo de martirio que propone doña Emilia dista mucho del tradicional suplicio físico de la santa y se reinterpreta aquí como un sacrificio más moral que corporal, tal como señala Ángeles Ezama (2005a: 242) al entronizar a Lina Mascareñas como la figura de la santa moderna:

> A partir del modelo de la santa clásica de Catalina de Alejandría se reformula la santidad en un sentido moderno en la figura de Lina Mascareñas. La elección del modelo no es casual, ya que Santa Catalina de Alejandría [...] presenta en su más alto grado el gusto por la sabiduría y la belleza, la defensa a ultranza de la individualidad y la libertad femeninas, y la fusión entre los valores religiosos y artísticos (la santidad y la superioridad estética (251).

Ahora bien, si doña Emilia ya había configurado un personaje femenino que representaba los principios regeneracionistas y feministas, que rechazaba el matrimonio y la maternidad como destinos inherentes a la naturaleza femenina, cabe preguntarse, ¿por qué este destino para Lina Mascareñas? ¿Por qué este "fracaso existencial", que diría López Quintáns (2008)? Ante todo, debemos comprender que la liberación femenina para doña Emilia no es equivalente a la liberación sexual. Pareciera que el equilibrio entre el amor humano y el divino es del todo imposible para doña Emilia. El instinto –la "bestezuela brava" (Pardo Bazán, 1989: 174) que le llamaba la joven Mascareñas– envilece el espíritu y provoca insatisfacciones en el alma humana. La única vía de purificación y recuperación de los valores primigenios es la que vuelve la mirada a Dios, al Ideal, al Absoluto.

Por otro lado, Lina empleaba el artificio del esteta y los bienes materiales como vía de expresión de la belleza, que cambiará por la pureza y la sencillez del Amor Ideal a Dios. Así, doña Emilia pone de relieve la evolución de un personaje altamente egoísta y quintaesenciado hacia la perfección espiritual, que conseguirá gracias a la devoción y a la fe. Cuanto mayor fuese el materialismo de Lina, mayor debía ser su despojamiento y, en consecuencia, su expiación. Si Lina Mascareñas vivía el lujo hasta el extremo, también lo hará de la misma manera con el espiritualismo. La escritora pretendió asimilar las características estilísticas del decadentismo francés cuando configuró en Lina a la mujer

[12] Para un acercamiento al estudio de las relaciones entre la figura de la mártir cristiana y el discurso de género, véanse los estudios de una de las mayores especialistas en el tema: Amparo Pedregal, "La damnatio ad lenonem de las mártires cristianas", *Corona Spicea. In Memorian Cristóbal R. Alonso*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1999, pp. 255-68 y "Las mártires cristianas: Género, violencia y dominación del cuerpo femenino", *Studia Historica. Historia Antigua* 18, 2000, pp. 277-94. También son muy recomendables los siguientes ensayos: J. Torres, "El protagonismo de las primeras mártires cristianas", en Isabel Gómez-Acebo (ed.), *La mujer en los orígenes del cristianismo*, Bilbao, Descleé de Brouwer, 2005, pp. 169-210; Margaret Ruth Miles, *Becoming Male. Women Martyrs and Ascetics*, Boston, Vintage Books, 1989 y Brent D. Shaw,"Body/Power/Identity: Passions of the Martyrs", *Journal of Early Christian Studies* 4. 3, 1996, pp. 269-312; Patricia Bastida Rodríguez, *Santas improbables: re-visiones de la mitología cristiana en autoras contemporáneas*, Oviedo, KRK, 1999.

esteta, la mujer *dandy* que ya había diseñado anteriormente con Espina Porcel[13]. Ella misma reconocía: "Yo tengo un ideal de lujo, hambre atrasada de mil refinamientos" (Pardo Bazán, 1989: 124). La aristócrata Lina Mascareñas se deleita en la concepción de sí misma como una obra de arte y encuentra placer en la contemplación frente al espejo de su cuerpo desnudo acompañado de joyas, telas y perfumes, como vemos en algunas escenas de fuerte erotismo en la intimidad de su tocador. Sin embargo, desde el inicio de la historia sabemos que Lina es fiel admiradora de la figura de Santa Catalina de Alejandría, toda una encarnación de la entrega y la obediencia mística que se contrapone con la esencia narcisista y materialista de la protagonista. Recordemos que la narración se inicia con el imperativo "Escuchad" para captar la atención ante la lectura de la hagiografía de Santa Catalina, quien se convertirá, pese al deseo de belleza artificiosa de Lina, en un modelo a imitar. A través de este personaje, Pardo Bazán moldea una personalidad compleja de valores aparentemente opuestos que juegan en beneficio de la intencionalidad de la escritora.

Finalmente, y a pesar del contenido misógino de la simbología cristiana y de la figura de la mártir, no sería justo creer que doña Emilia flaqueaba en su compromiso con la igualdad entre hombres y mujeres[14]. Sus personajes femeninos fueron portavoces de sus ideas regeneracionistas y buscaban realidades alternativas a los modelos antifeministas de la sociedad burguesa del siglo XIX. Gracias a la presencia de la escritora en la esfera pública y a su constante cuestionamiento de los valores establecidos, el debate feminista pudo ver la luz en la España del siglo XX. A la mujer librepensadora y autónoma que proclamó doña Emilia, se suman unas convicciones católicas tan intensas que la cuestión sexual que tantos debates suscitó en este período no pudo integrarla equilibradamente, haciendo explícito su pudor en cada uno de sus personajes. Además, debemos señalar que los principios católicos de Pardo Bazán se imponían al margen del sexo de sus personajes. Todos los protagonistas de las últimas novelas que compuso –Silvio Lago, Gaspar de Montenegro y Lina Mascareñas– presentan el mismo retorno a la fe católica. La intención espiritualista tiñe las tres composiciones otorgándoles un matiz, así lo explica Joan Oleza (1976: en línea), de novela de conversión. Aunque doña Emilia aclara que las implicaciones espirituales surgieron durante la composición "involuntariamente" y "sin premeditación" (Pardo Bazán, 1991: 121), es difícil creer que fuese un motivo fortuito como quiere hacernos pensar la autora. Influida seguramente por el modelo de *A contrapelo*, en el que Des Esseintes abrazaba el catolicismo en un intento desesperado de salvación, doña Emilia forja tres finales idénticos para tres historias distintas, cuyos elementos comunes son

[13] Véase el estudio de Susan Kirkpatrick "*Dulce Dueño*: la mujer esteta", en *Mujer, modernismo y vanguardia*, Madrid, Cátedra, 2003, pp. 108-128.

[14] Los siguientes estudios profundizan con acierto en las relaciones entre el feminismo y la creencia cristiana: Jean-Marie Aubert, *La femme: Antifeminisme et christianisme*, Barcelona, Herder, 1976; Peter Brown, *El cuerpo y la sociedad. Los cristianos y la renuncia sexual*, Barcelona, El Aleph, 1993; Allen Carr, *La Femme dans l'Eglise. Tradition Chrétienne et Théologie féministe*, París, Cerf, 1993; A. Esser, A. Hunt Overzee y S. Roll (eds.), *Re-Visoning Our Sources. Women's Spirituality in European Perspectives*, Holanda, Peeters Publishers, 1997; Aurora Bernal, *Movimientos feministas y cristianismo*, Madrid, Rialp, 1998.

la redención cristiana y la restauración de la fe como vía de expiación a las pasiones que habían envilecido a sus neuróticos antihéroes decadentistas.

Ya había confesado doña Emilia que encontraba algo en esta "fase decadente" que hacía vibrar su espíritu (Pardo Bazán, 1916: 1550)[15]. Es muy probable que fuese el misticismo y el rechazo del materialismo de la corriente finisecular lo que más llamaban la atención de doña Emilia (1916: 1549): "Y de estos caracteres nacieron tendencias sentimentales, y un catolicismo, […] opuesto al racionalismo y mirando al materialismo con náusea y horror". Como ya sucedió con el naturalismo, doña Emilia asimiló la tendencia decadentista pero no sus valores ideológicos o filosóficos porque no logró reconciliar la ética y la estética en sus propuestas.

Con todo, y a diferencia de otros autores de la época, Emilia Pardo Bazán tuvo la valentía de enfrentarse al conflicto entre la realidad terrenal y la espiritual que materializó en sus personajes. Como explica Oleza (1976: en línea):

> Era católica y vio, la mayoría de las veces, la superación de este conflicto en una actitud religiosa ante la sociedad, la vida y el cosmos. El hombre insatisfecho debería asumir su insatisfacción, porque la satisfacción del espíritu no es alcanzable en el mundo, y proyectarla en una actitud cristiana y en la esperanza de su realización en la divinidad.

Bien es cierto que, al final, el deber católico y la pureza espiritual se imponen, pero no sin antes haber librado una tensa batalla con varias realidades, como la cuestión sexual, el discurso feminista y el mundo terrenal. Cuando doña Emilia dio vida a personajes como Minia Dumbría, estaba estableciendo desde el principio los valores fundamentales que componían su ideario y eludiendo, de este modo, el conflicto entre el individuo y las realidades metafísicas, es decir, entre el impulso carnal y la perfección espiritual. El

[15] Antes de escribir sus últimas novelas bajo la influencia decadentista, ya había dedicado varios ensayos al estudio de la nueva estética. En las crónicas *Al Pie de la Torre Eiffel* (1889) y *Por Francia y Alemania* (1890) expone cómo el naturalismo había cumplido su ciclo para dejar paso a una corriente caracterizada por el aire romántico de la crisis de fin de siglo, el misticismo y la estilización extrema. Años más tarde publica *La Nueva Cuestión Palpitante* (1894), un ensayo sobre el mundo finisecular en el que rebate las teorías de Max Nordau y Pompeyo Gener, que catalogaron de patológico el nuevo modelo estético. Poco después, en 1897 escribe *El Saludo de las Brujas*, una novela que podemos considerar el puente conector entre el realismo y el decadentismo, es decir, una tímida evolución hacia la estética de fin de siglo. La autora crea una atmósfera artificiosa con apariencia histórica en la que se desenvuelven unos protagonistas motivados por las intrigas y las conspiraciones. El refinamiento de los escenarios y los asuntos, junto al exotismo y exquisitez de sus personajes, hacen de esta composición una significativa tentativa la aleja de los paradigmas realistas. Esta evolución artística culminará años más tarde con *La Quimera*. Con todo, cuando se decidió a experimentar con la estética decadentistas en sus últimas novelas, aún seguían presentes algunas características del naturalismo –concepto que citamos con cautela porque la escritora no terminó de plasmar el determinismo que requería este movimiento literario– como la importancia del dato físico, las amplias descripciones, la extensión de las obras y un lenguaje, en ocasiones, de carácter naturalista. *La Sirena Negra*, por ejemplo, intercala rasgos modernistas, románticos y realistas. En palabras de Joan Oleza (1976: en línea), "ni su naturalismo fue auténtico naturalismo, ni su decadentismo acabó de serlo". Remito asimismo a los siguientes estudios críticos: Inmaculada Ballano, "El psicologismo francés de fin de siglo y Emilia Pardo Bazán", en F. Lafarga (ed.), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelona, PPU, 1989, pp. 335-343; John W. Kronik, "Entre la ética y la estética: Pardo Bazán ante el decadentismo francés", en *Los pazos de Ulloa*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 162-173 y Yolanda Latorre, *Musas trágicas (Pardo Bazán y las artes)*, Lleida, Pagèseditors, Universitat de Lleida, 2002.

sosiego de Minia se opone al sufrimiento de las otras protagonistas, pues estas deben iniciar un camino para alcanzar un Ideal que Minia ya había encontrado. El periplo al que somete doña Emilia a sus protagonistas evidencia las fricciones internas que un individuo debe resolver en su persecución de la redención. Tanto Lina Mascareñas como Clara Ayamonte, incluso Silvio y Gaspar, encuentran la resolución del conflicto carnal y vital en la religiosidad, a la que han accedido contemplando la belleza. No podía ser de otra manera tratándose de doña Emilia. Ni siquiera ella misma fue capaz de eludir este conflicto, lo que suscitó en la autora una fuerte tensión creadora que le hacía oscilar entre ideas contrapuestas, entre las que por encima de todo, finalmente, vencía la fe, como manifestaba tempranamente en *La Cuestión Palpitante* (1884): "no hay más moral que la moral católica, y sólo sus preceptos me parecen puros, íntegros, sanos e inmejorables" (Pardo Bazán en Borda Crespo, 1995: 568).

## BIBLIOGRAFÍA

Bacon, Kathy (2007): *Negotiating Sainthood. Distinction 'Cursilería' and Saintliness in Spanish Novels*, London, Legenda.

Baquero Goyanes, Mariano (1986): *La novela naturalista española*: Emilia Pardo Bazán, Murcia, Secretariado de publicaciones de la Universidad de Murcia.

Bieder, Meryellen (1989): "Emilia Pardo Bazán y las literatas: las escritoras españolas del siglo XIX y su literatura", *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Frankfurt am Main, Vervuert, 1989, pp. 1203-1212. En línea: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/10/aih_10_2_031.pdf [Consultado el 30/11/2015].

____ (1998): "Emilia Pardo Bazán y la emergencia del discurso feminista", *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). La literatura escrita por mujer (Del siglo XIX a la actualidad)*, Iris M. Zavala (coord.), Vol. V, Barcelona, Anthropos, pp. 75-110.

Borda Crespo, María Isabel (1995): *La última manera espiritual de Emilia Pardo Bazán: temas, técnicas y estilo*, Málaga, Universidad de Málaga.

Cabrera Bosch, María Isabel (2007): "Las mujeres que lucharon solas: Concepción Arenal y Emilia Pardo Bazán", *El feminismo en España: dos siglos de historia*, Pilar Folguera (ed.), Madrid, Pablo Iglesias, pp. 45-80.

Díaz-Diazcoretz, Myriam y Zavala, Inés M. (1993): *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, Vol. I, Madrid, Anthropos.

Ezama Gil, Ángeles (2005): "La mujer objeto estético: figuraciones del marco en *Dulce Dueño* de Emilia Pardo Bazán", *Lectora, Heroína, Autora (La mujer en la literatura española del siglo XIX)*, Luis F. Díaz Larios [et al.] (eds.), Barcelona: Universidad de Barcelona, pp. 103-133. En línea: http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01327253122915858757680/index.htm [Consultado el 14/11/2015].

____ (2005a): "Santidad, heroísmo y estética en la narrativa de Emilia Pardo Bazán", J.M. González Herrán, C. Patiño Eirín y E. Penas (eds.), *Actas del I Simposio Emilia Pardo Bazán: "Emilia Pardo Bazán: estado de la cuestión"*, A Coruña, Real Academia Galega, pp. 233-258.

González Herrán, José Manuel (1998): "Idealismo, positivismo, espiritualismo en la obra de Emilia Pardo Bazán", *Pensamiento y Literatura en España en el siglo XIX: Idealismo, positivismo, espiritualismo*, Toulouse, Servicio de publicaciones de la Universidad de Toulouse-Le Mirail, pp. 141-148. En línea: http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/04704952190469595209079/index.htm [Consultado el 1/11/2015]

____ (1999): "Emilia Pardo Bazán: los preludios de una insolación (junio de 1887-marzo de 1889)", *A further range: studies in Modern Spanish Literature from Galdós to Unamuno: in memoriam Maurice Hemingway*, Anthony H. Clarke (ed.), Exeter, University, pp. 75-86.

González Martínez, Pilar (1988): *Aporías de una mujer: Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Siglo Veintiuno.

López Quintáns, Javier (2008): *El fracaso existencial en los personajes de la narrativa de Emilia Pardo Bazán*, Madrid, FUE.

Mayoral, Marina (1990): "De Insolación a Dulce Dueño: notas sobre el erotismo en la obra de Emilia Pardo Bazán", *Eros literario*, Madrid, Servicios de publicaciones de la Universidad Complutense, pp. 127-136. En línea: http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01327253122915858757680/index.htm [Consultado el 23/12/2016]

____ (1991): "Introducción", *La Quimera de Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Cátedra, pp. 11-114.

____ (1997): "La Quimera, o la crueldad del artista", J.M. González Herrán (ed.), *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán. In memoriam Maurice Hemingway*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela-Consorcio Santiago, pp. 211-221.

Oleza Simó, Joan, (1976): "Emilia Pardo Bazán y la mitología de las fuerzas elementales", *La novela del XIX: del parto a la crisis de una ideología*, Valencia, Bello, pp. 65-87. En línea: http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/23589517652325073943457/index.htm [Consultado el 5/12/2016]

Ortega López, Margarita (2007): "«La defensa de las mujeres» en la sociedad del Antiguo Régimen. Las aportaciones del pensamiento ilustrado", *El feminismo en España: dos siglos de historia*, Pilar Folguera (ed.), Madrid, Pablo Iglesias, pp. 11-44.

Pardo Bazán, Emilia (1947): *La Sirena Negra*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, [1908].

____ (1973): *Obras Completas*, Madrid, Aguilar.

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

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

Sotelo Vázquez, Marisa (1993): "*La Sirena Negra*, de Emilia Pardo Bazán y la estética finisecular", *Romanticismo y fin de siglo*, Gabriel Oliver, Helena Puigdoménech y Marisa Signan (coords.), Barcelona, Publicaciones universitarias, pp. 415-424.

____ (2008): "Aproximación al pensamiento político de Emilia Pardo Bazán", *Lectora, Heroína, Autora (La mujer en la literatura española del siglo XIX)*, Luis F. Díaz Larios [et al.] (eds.), Barcelona: Universidad de Barcelona, pp. 357-367.

*La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*
Núm. 12, 41 - 62
© 2017. Casa-Museo Emilia Pardo Bazán

# De la crónica periodística al libro: *Cuarenta días en la Exposición* (1900), de Emilia Pardo Bazán

María Isabel Jiménez Morales
(UNIVERSIDAD DE MÁLAGA)
jimor@uma.es

*(recibido xullo/2017, revisado outubro/2017)*

RESUMEN:Emilia Pardo Bazán viaja a París en agosto de 1900 para asistir, como cronista, a la Exposición Universal que allí se celebra. En consecuencia, publica treinta y ocho crónicas en *El Imparcial* –del 10 de agosto al 3 de diciembre–, que, antes de que finalice 1900, publica en formato de libro bajo el título de *Cuarenta días en la Exposición*. En el presente artículo me centro, especialmente, en la génesis llevada a cabo por la autora para convertir sus artículos periodísticos en libro. Tras acotar su estancia en París, analizo la diferente estructura de ambos moldes, la transmisión textual del libro, que se editó sin fecha, y describo sus características: el eclecticismo, la erudición, el enfoque subjetivo y, sobre todo, el altísimo componente crítico. Analizo también las diferencias de esta obra con respecto a sus anteriores libros de crónicas: *Al pie de la Torre Eiffel* y *Por Francia y por Alemania*.

PALABRAS CLAVE: Emilia Pardo Bazán, Exposición Universal de París 1900, Crónicas periodísticas del siglo XIX, Literatura de viajes, *Cuarenta días en la Exposición*.

ABSTRACT: Emilia Pardo Bazán travels to Paris in August 1900 to attend, as chronicler, at the World Exposition. As a result, she publishes thirty-eight chronicles in *El Imparcial*, from August 10 to December 3. Before the end of 1900, she publishes in book format under the title of *Forty Days at the Exposition*. In this paper, I focus, especially, in the genesis carried out by the author to convert his journalistic articles in book. After narrow their stay in Paris, I analyze the different structure of both molds (book and chronicles), the textual transmission of the book, which it was published without date, and I describe its characteristics: eclecticism, erudition, the subjective approach and, above all, the very high critical component. I also analyze the differences of this work with regard to his earlier books of chronicles: *At the foot of the Eiffel Tower* and *By France and Germany*.

KEY WORDS: Pardo Bazán, Emilia, Paris Universal Exposition 1900, Journalistic Chronicles, Travel Literature, *Forty Days at the Exposition*.

En agosto de 1900, Emilia Pardo Bazán viaja a París como cronista de la Exposición Universal que allí se está celebrando. Durante su estancia, envía crónicas sobre el certamen a *El Imparcial*, periódico madrileño que podía divulgar convenientemente en España dicho acontecimiento. No era esta la primera exposición que visitaba la escritora, pues, como curiosa viajera, había asistido a la Universal de Viena en 1873 y a la de Barcelona, en

1888; sin olvidar que un año después, en el centenario de la toma de la Bastilla, visitaba la Exposición Universal de París, como cronista de varios medios hispanoamericanos. En esta ocasión, Pardo Bazán recopilaba sus recuerdos parisinos en dos libros titulados *Al pie de la Torre Eiffel. (Crónicas de la Exposición)* (1889) y *Por Francia y por Alemania* (1890)[1]. En 1900, acudía nuevamente a París y de sus crónicas periodísticas nacería un nuevo libro: *Cuarenta días en la Exposición*, con el que, a juicio de Freire López (1999: 207), Pardo Bazán alcanza la madurez como cronista[2].

La Exposición de 1900 abrió sus puertas el 15 de abril y se clausuró el 12 de noviembre. Rendía homenaje al siglo que finalizaba y celebraba el nacimiento de uno nuevo, rico en descubrimientos y en avances técnicos, caracterizado por el espíritu de la modernidad. En numerosas ocasiones, Pardo Bazán advierte a los lectores de ello. Al final de la primera crónica, cuando la autora se encuentra de viaje entre León y Venta de Baños, antes de parar en San Sebastián, anticipa el objetivo de esta nueva exposición: "¡Voy en busca de algo que se parece tan poco a estas antiguallas hermosas! Voy hacia la vida moderna, hacia las últimas revelaciones de la industria, de la ciencia, de la realidad" (Pardo Bazán 1900: 10). Pero, aparte del componente tecnológico, de los avances de la física, la microbiología o la electricidad, por citar solo algunos, la Exposición que visita Pardo Bazán es escaparate de las nuevas ideas artísticas que se extienden por Europa y que se dejan ver en numerosos edificios del recinto y en la propia puerta de entrada, obra de Binet. Este nuevo estilo artístico, con rasgos bizantinos y orientales, es el de toda la Exposición, al que la autora dedica numerosas palabras de admiración en sus crónicas, que han sido estudiadas por C. Núñez Rey (2015: 175-180).

Como la de 1889, volvía a ser una Exposición polémica. No conmemoraba ninguna efemérides concreta, pero el hecho de que Francia y Alemania, dos primeras potencias europeas, pugnaran con cierta acritud por ser la sede de un acontecimiento de tanta repercusión internacional ayudó a crear cierto clima de tensión. El certamen suscitó, a su vez, disparidad de opiniones: "para unos, fracaso ruidoso a la faz de Europa; para los otros, brillante fecha en los anales de Francia" (Pardo Bazán 1900: 23). Antes de iniciar su viaje, Pardo Bazán informa que en España había una sensación generalizada de escaso éxito del certamen, que se reflejaba en situaciones tan nimias como la reventa de tiques. Con gran sagacidad, apunta que estos se habían convertido en particular papel moneda del certamen, cuya fluctuación en el precio era indicio del éxito del mismo[3]. Pero, inmediatamente, ese rumor de fondo dejó de sonar en nuestro país, forjándose los españoles una nueva impresión. Pardo Bazán cree, con orgullo, que contribuyó a ello,

[1] Para el estudio de estas dos obras, *vid*. M. I. Jiménez Morales (2008 y 2009). Con carácter general, también fueron estudiadas por A. M. Freire López (1997 y 1999), J. M. González Herrán (2000: 50-52), N. Carrasco Arroyo (2007) y J. Morillo Morales (2015: 460-487).

[2] E. Ruiz-Ocaña Dueñas (2007: 118-126) intenta elaborar en su estudio el canon periodístico de la autora y analizar las diferencias entre artículo y crónica.

[3] "Son los *tickets*, un papel moneda, que se cotiza en Bolsa con altibajos: el precio oficial es de un franco, pero hay días que se compran a veinticinco céntimos, y se cree que al final de la Exposición valdrán a cinco" (Pardo Bazán 1900: 29).

"auxiliada eficazmente por la enorme publicidad y circulación del gran diario madrileño en que mis crónicas se imprimían" (Pardo Bazán 1900: 278)[4].

La escritora gallega inicia su viaje desde A Coruña a París el 4 de agosto, con paradas en León, Venta de Baños y descanso en San Sebastián al día siguiente, para poder tomar el lujoso sudexpreso, de tantas resonancias literarias para la autora, el 6 de agosto[5]. Tras doce horas de viaje –pasando por San Juan de Luz, Biarritz, Bayona, Dax y Burdeos–, Pardo Bazán llega a la recién inaugurada Estación Orsay ese mismo día por la noche, tal y como afirma Ángel María Castell (6-8-1900: 1)[6]. Así lo relata también la autora en sus primeras crónicas de *El Imparcial* del 10, 16 y 17 de agosto, respectivamente, donde detalla su largo y fastidioso periplo en ferrocarril. Diserta en estas tres entregas iniciales sobre las incomodidades del viaje y ciertos problemas materiales que le ocasionaron varias contusiones y un mareo colosal. Nada relativo al desarrollo de la Exposición, pero interesante para conocer las condiciones de los viajeros en el comienzo del siglo. En este sentido, estas tres crónicas enlazan con las recopiladas en *Mi romería*, donde la autora también dedica numerosas reflexiones al hecho material de viajar (Jiménez Morales 2007: 166-167). Resulta curioso que *El Imparcial* recogiera estas primeras tres crónicas con tanto retraso, publicándose la última casi dos semanas después de iniciado su viaje.

Pardo Bazán visita la Exposición cuando lleva casi cuatro meses inaugurada. Extraña su tardanza en llegar a París, pues en la de 1889 la propia escritora presencia la fiesta inaugural. La justificación quizá habría que encontrarla en la precipitación con que, en 1900, se abre el nuevo certamen y en la demora que experimentaban las obras. Alberto Mar es quien con más detalle narra los primeros meses de la Exposición, el retraso de todas las instalaciones y el descrédito e impopularidad que de ello resultó para el certamen: "Cuando se considera que el 15 de abril estaba todo el inmenso recinto lleno de baches, de maderajes, de montones de yeso, y que casi no había una instalación terminada; […] no es de extrañar que durante tres meses solo se oyeran lamentos y gemidos" (30-10-1900: 250). Este periodista sigue comentando que todavía a mediados de agosto "estaba París vacío" y que únicamente se vieron forasteros desde esta fecha hasta el final de la Exposición. Las páginas de *La Ilustración Española y Americana* daban cuenta de uno de los desgraciados

---

[4] A juicio de B. M. Hernando (2015: 14), uno de los hitos que marcan la actividad periodística de Pardo Bazán es, precisamente, su participación en *El Imparcial*, que culmina como enviada especial a la Exposición de 1900. E. Pérez Romero estudia las colaboraciones de doña Emilia en este diario (2016: 35-40), con especial atención a sus crónicas de viajes por España y Europa (36-39). También fue abordado su trabajo en *El Imparcial* por Freire López (2003: 126-127) y por Thion Soriano-Mollá (2014).

[5] El 29 de septiembre de 1902 Pardo Bazán publica en *El Imparcial* un cuento que toma el nombre de dicho tren: "Sud-exprés". En 1909, inaugura con él un nuevo libro de relatos que llevaría en portada su título: *Sud-exprés. Cuentos actuales* y que ocuparía el volumen XXXVI de sus *Obras completas*.

[6] Á. M. Castell, corresponsal de *El Imparcial*, precisa que el 5 de agosto Pardo Bazán había llegado a San Sebastián procedente de A Coruña en el primer expreso y que a la mañana siguiente continuaría viaje a París, teniendo prevista su llegada a la capital francesa esa misma noche.

> "San Sebastián 5 (9,50 noche)
>
> En él [el bulevar] encontré varias personas conocidas, entre ellas doña Emilia Pardo Bazán, que llegó en el primer expreso. Acababa de visitar a sus amigos los marqueses de La Laguna y se dirigía a casa del alcalde, Conde de Torre Múzquiz, a almorzar. Me dijo que se había detenido a descansar y que mañana, en el sudexpreso, sigue a París, desde donde escribirá crónicas de la Exposición para *El Imparcial*".

accidentes sucedidos en el recinto por aquellos días iniciales, donde fallecieron veinte trabajadores, informando a los lectores que las obras aún no estaban terminadas y que, probablemente, no lo estarían antes del mes de julio: "El 14 de abril se inauguró pomposamente la Exposición... por hacer…", bromeaba A. Mar (8-5-1900: 266). De hecho, las primeras fotos publicadas en esta revista ofrecen una imagen poco halagüeña del certamen: obras, escombros, escalas, grúas... Esa sensación de provisionalidad debió calar en el ánimo de los futuros visitantes, sobre todo extranjeros. De ahí que Ramón Asensio Mas (28-4-1900: 237), corresponsal de *Madrid Cómico* para la Exposición, escriba un poema donde alude al retraso y previsible fracaso de la misma:

que en la carta siguiente
hablaré de París, de las francesas,
(que por cierto, señores,
las hay muy superiores)
y de la Exposición inaugurada
con pompa excepcional el otro día,
Exposición apenas visitada
porque en ella no hay nada...
no han llegado los muebles todavía.

Además de estos argumentos, debió de influir en su decisión su experiencia personal tras la visita a la anterior exposición parisina de 1889. En una carta dirigida a Ortega Munilla días antes de iniciar su viaje, la autora considera el mes de agosto el más idóneo para ello: "Se acerca el mes de agosto y me parece el más a propósito para ir a París y escribir las crónicas destinadas a ese diario". Y con su sagacidad habitual, concluye: "Es mes en que la política duerme y las noticias escasean: yo creo que es tiempo a propósito" (Thion Soriano-Mollá 2014).

En París, Pardo Bazán se aloja en el Hôtel du Louvre. C. Núñez Rey (2015: 168) apunta la posibilidad de que al poco de llegar a la capital francesa la autora se instala en el Hôtel Regina, recientemente inaugurado[7]. No se sabe con certeza la duración de su estancia en París. La periodicidad y distribución de sus artículos –se publican mayoritariamente entre agosto y septiembre de 1900–[8] y el título del libro recopilatorio de estas experiencias: *Cuarenta días en la Exposición*, induce a pensar que Pardo Bazán estuvo en la capital francesa desde el 6 de agosto hasta mediados o finales de septiembre. Personalmente, me inclino a pensar que permaneció hasta los últimos días del mes, por las menciones

[7] Sin embargo, una de las cartas editadas por D. Thion Soriano-Mollá (2014), la nº 4, que dirige la escritora gallega al director de *El Imparcial* y que está fechada en París el 20 de septiembre, presenta el membrete del Grand-Hôtel du Louvre. Puede que conservara papel timbrado del primer hotel y que ya no se alojase en él, pero es un dato a tener en cuenta.

[8] De los treinta y ocho textos remitidos al diario madrileño, once se publicaron en agosto y diecinueve en septiembre. Las ocho restantes entregas se repartieron de la siguiente manera: cinco, en octubre; dos, en noviembre y una, en diciembre.

esporádicas de la autora, siempre alusivas a los meses estivales y sobre todo a septiembre. Empleo el calificativo de "esporádicas", pues en sus crónicas aparecen –a diferencia de sus anteriores libros de viajes– escasas noticias y datos cronológicos precisos que arrojen luz sobre su estancia en el certamen y que ayuden a concretar la duración de su visita.

Si nos centramos en la crónica de la Exposición, los datos sobre la autora son exiguos. En primer lugar, hay que mencionar el homenaje que un grupo de admiradores rinde a Balzac el 18 de agosto en el cincuenta aniversario de su muerte y al que Pardo Bazán acude acompañada, entre otros, de Rodin. Sabemos con certeza que la escritora gallega asiste al "Congreso Feminista de la Condición y Derechos de la Mujer", que se celebra del 5 al 11 de septiembre. Concurre a dicho evento delegada, no por el gobierno español, sino por su propia curiosidad[9], y, como una de sus actividades programadas, visita el Palacio del Traje, que le impresiona muy favorablemente[10]. Asimismo, en septiembre asiste al Teatro Loïe Fuller para ver *Kesa*, drama protagonizado por la actriz Sada Yacco[11]. Desconozco el día exacto de esta representación, pero en su crónica "Atracciones", publicada el 20 de septiembre en el diario madrileño, indica que ya ha visto dicha obra, y que, a su juicio, solo hay en la *feria* de la Exposición cuatro "atracciones" verdaderas y dignas de interés: "la *Casa Suiza*, el *Palacio de la Óptica*, el *del Traje* y el *Teatro Loïe Fuller*, con la compañía japonesa" (Pardo Bazán 1900: 185). Si se toman al pie de la letra sus afirmaciones, vuelve a confirmarse que en septiembre todavía permanece Pardo Bazán en París, pues cuando publica su crónica "Belona", el 26 de dicho mes, parece estar presente ante el palacio que describe: "A la vuelta de dos meses, este edificio [...] será un hacinamiento de ripio y polvo" (1900: 166). Teniendo en cuenta que la Exposición se clausuraría el 12 de noviembre, Pardo Bazán se encontraría en París a mediados de septiembre, lo que también queda confirmado por una crónica de "La vida contemporánea", aparecida dos días antes en *La Ilustración Artística*. Pardo Bazán indica en ella que todavía está en París con un escueto: "mientras yo me paseo por París" (24-9-1900: 2). Todo lo expuesto lo corrobora una carta personal de la autora a Ortega Munilla, fechada en París el 20 de septiembre y escrita sobre una tarjeta del Grand-Hôtel du Louvre. En la posdata, la escritora comunica a su amigo su intención de regresar a España a finales de septiembre: "Como saldré de aquí en la semana próxima" (Thion Soriano-Mollá 2014).

---

[9] Juan B. Enseñat informa a sus lectores que en París se celebraron, durante la Exposición, ciento veintidós congresos diferentes. Dos de ellos abordaron el feminismo: el de "Obras e Instituciones Femeninas", que, según Pardo Bazán, tuvo lugar en junio o julio. Enseñat cuenta a este particular que todos los años se celebraba en Versalles un Congreso Feminista, pero que "con motivo de la Exposición [se ha transformado] en un congreso internacional" (10-9-1900: 2). El segundo congreso feminista fue el de "Condiciones y Derechos de las Mujeres", organizado por Marguerite Durand, Clémence Royer y Marie Deraiftmes, que tuvo gran apoyo institucional, y al que asistió la autora gallega.

[10] La propia escritora confirma su asistencia en la crónica titulada "Mujeres": "el Congreso feminista, que ayer terminó sus tareas, cerrándolas con un banquete de más de trescientos cubiertos y tres mil brindis, en el recinto de la Exposición" (1900: 149).

[11] De Sada Yako da cuenta elogiosa *Fray Cantil* en uno de sus artículos de *Madrid Cómico* (22-9-1900: 407-408). *La Época* publicó un resumen del artículo de Pardo Bazán, sin su firma, el 15 de octubre. Se sabe que esta actriz llega a París el 29 de junio de 1900 y que su primera actuación tiene lugar el 4 de julio (Ruedas de la Serna 2006: 31).

Rastreando en la prensa contemporánea, he localizado un anuncio, anterior al aportado por C. Núñez Rey (2015: 166), que parece acotar su estancia parisina y que ayuda a datar su regreso a España. La profesora refiere el homenaje que el Círculo de Artesanos le dedica en A Coruña el 11 de noviembre y que recoge un anuncio de *El Imparcial* dos días después[12]. Pero el diario *La Época* publica a principios de octubre una noticia que informa de la reciente marcha de Emilia Pardo Bazán de París[13]. Este breve comunicado indicaba que doña Emilia, tras haber dado por finalizada su labor de cronista en la Exposición, había visitado a la duquesa de Cánovas del Castillo –que se encontraba en San Juan de Luz desde hacía algunos días– y que, juntas, se habían trasladado a Biarritz a dar el pésame a la duquesa de Osuna[14]. Teniendo en cuenta que las noticias podían publicarse algunos días después de lo anunciado, con total certeza puede decirse que Pardo Bazán había abandonado París a finales de septiembre y es previsible que a principios de octubre ya se encontraba en España.

Después de este obligado preámbulo, relativo a la duración y al hecho material de su viaje, comenzaré el análisis de las crónicas periodísticas, incidiendo en su génesis: desde que se formaliza el contrato con *El Imparcial*, ven la luz en este diario madrileño y se recopilan en libro. Gracias a D. Thion Soriano-Mollá (2014), al publicar algunas cartas remitidas por doña Emilia a Ortega Munilla, sabemos que la escritora gallega marchó a París con un encargo claro de *El Imparcial* y que firmó con este diario una cláusula de exclusividad[15]. La carta número 4 que reproduce D. Thion en el anexo de su artículo (2014) está fechada en A Coruña el 24 de julio. En ella confirma este particular la autora: "Claro es que en estas condiciones yo respeto la exclusiva al *Imparcial*". Y para que esta sea completa "y no necesite acudir a llevar la representación de ningún diario de Madrid, ni siquiera nominalmente", Pardo Bazán le ruega a su destinatario que escriba a Alejandro Mar para que la reconozcan en París "como *enviado extraordinario* del *Imparcial*", con la idea de poder obtener la entrada gratuita en la Exposición. Desconozco cuál fue el motivo por el que la autora no obtuvo el citado pase. Si hacemos caso de sus palabras, debió influir, en primer lugar, cierta desidia de la autora: "Yo podría prescindir del *ticket* si solicitase el pase de periodista. No lo hago merced a esa pereza española ante el ahorro pequeño, de la cual me reconozco inficionada". Pero tampoco hay que olvidar un argumento de peso: el excesivo papeleo exigido por la organización del evento: "Era preciso fotografiarse en casa de Nadar, y supongo que llenar algunas fórmulas en la comisaría". En consecuencia, la escritora zanja el asunto comprando un montón de entradas: "Me quedo de simple mortal,

[12] Ese mismo banquete fue anunciado también en *La Ilustración Española y Americana* el 15 de noviembre de1900.

[13] *Vid*. la sección "Viajes" de *La Época* del 5 de octubre.

[14] Asimismo, el 26 de septiembre de 1900 aparecía en el mismo diario otra noticia bajo la sección de "Viajes" donde se anunciaba que la duquesa de Cánovas del Castillo ya se encontraba en San Juan de Luz. Por tanto, la visita de Pardo Bazán a la duquesa y, en consecuencia, su salida de París tuvo que ser posterior a esta fecha.

15 La autora confirmaba esta exclusiva en uno de los artículos de "La vida contemporánea": "Creo que estas desazones por ceremonial [alude a cuestiones de protocolo] es lo único que de particular ocurre en mi patria, mientras yo me paseo por París y describo en *El Imparcial* la Exposición. Solo allí hablo de ella" (Pardo Bazán 24-9-1900: 2).

y un viejo de aspecto pobrísimo y limpio, uno de esos mendigos decentes de París, me vende un puñado de *tickets*" (Pardo Bazán 1900: 29).

En cartas previas debieron abordarse las condiciones económicas y contractuales, pues la escritora confirma a Ortega: "Yo estoy conforme en el precio de las crónicas". Solo pone como condición que *El Imparcial* publique, "de manera que resulte lucida la campaña", al menos quince o veinte crónicas. Sus palabras evidencian el deseo de disponer de suficiente libertad de maniobra para no tener que solicitar continuos y engorrosos permisos y plazos al periódico: "No respondo de poder escribirlas, pero quiero tener la facultad de hacerlo sin que sea para Vds. una molestia" (Thion Soriano-Mollá 2014).

Esto lo escribe a finales de julio, antes de emprender viaje a París. Cuando ya lleva mes y medio en el país vecino y su estancia allí está a punto de concluir, vuelve a escribir a Ortega Munilla con un ruego: que, si la campaña en ese periódico "no ha cansado al público", le dejen seguir enviando crónicas: "todavía una docena de artículos más, que lo redondeen". A 20 de septiembre, fecha de la misiva, Pardo Bazán había publicado veinticinco crónicas en *El Imparcial*, sobrepasando en cinco la idea pactada inicialmente. Con esta nueva petición y si el director del periódico aceptaba su propuesta, cerraría el ciclo y sus crónicas ascenderían a un total de treinta y siete. Si añadimos el último texto de Pardo Bazán que hacía balance y resumen de su labor en París, contamos con el número exacto de crónicas que realmente publicó en *El Imparcial*. Se comprueba cómo el trabajo periodístico era en aquellos años dinámico y vivo, dependiente en todo momento de los gustos e intereses de la opinión pública, del vaivén de los acontecimientos contemporáneos y, por supuesto, de la dirección de los periódicos. Un proyecto inicial que no superaría las veinte crónicas, vemos cómo llega a duplicarse. Pardo Bazán intenta convencer al director de *El Imparcial* con unas escuetas y sinceras palabras: "es tanto y tan bueno lo que aquí hay que ver y contar". Y continúa explicando a Ortega Munilla: "No he hablado aún de Guerra y Marina, ni de la pintura, ni de las joyas", se justifica; dejando abierta la posibilidad de seguir incluso con su labor, si lo considera oportuno el periódico:

> Creo que estos artículos no serán indiferentes y entretendrán a los lectores. Con ellos terminará mi campaña, a no ser que Vds. quisieran que continuase; pero supongo que, dentro del interés periodístico, que suele ser desflorar los asuntos, preferirán que cese. Vds. dirán. (Thion Soriano-Mollá 2014).

La petición de la escritora fue aceptada y hasta mediados de noviembre aparecieron en *El Imparcial* doce nuevas crónicas (las que pedía en su carta de septiembre). Repitiendo las sugerencias de su epístola, escribió, en efecto, sobre "Guerra y Marina" –"Belona" (26 de septiembre)–; sobre pintura –"Retratistas" (5 de noviembre) e "Historia y paisaje" (19 de noviembre)– y sobre joyas –"Las joyas" (12 de octubre)–. Pero también publicó crónicas que recogían su admiración por la actriz Sada Yacco –"Un drama japonés", del 15 de octubre–; sobre la propaganda evangélica de las escuelas religiosas en Francia –"Las misiones católicas" (24 de septiembre)–; sobre caza y pesca en el "Palacio de la Naturaleza" (22 de octubre); sobre infraestructuras urbanas –"Al Duque" (25 de septiembre)–; escultura –"Muñecos franceses" (21 de septiembre), "Muñecos internacionales" (28 de septiembre)

y "Muñecos insurrectos" (20 de octubre)– y sobre los avances de la microbiología: "Otro busto" (23 de octubre). A todas estas nuevas crónicas, añadió una última: "Balance", que, a principios de diciembre, recapitulaba todo lo visto y aprendido en París. De este modo, la autora volvía a caldear el ambiente y captaba posibles lectores interesados en el libro recopilatorio de estos textos que, como veremos más adelante, acababa de ver la luz en la colección de sus obras completas.

Desde el 10 de agosto al 3 de diciembre, aparecen en *El Imparcial* treinta y ocho artículos de periodicidad variable, que –salvo las dos últimas entregas– se publican estando abierta la Exposición. La mayoría de las colaboraciones de la autora en *El Imparcial* a lo largo de 1900 fueron estas crónicas. Antes de su viaje a París solo había publicado tres cuentos y dos artículos de crítica literaria[16]. Todas estas crónicas se incluyen en la etapa periodística que Pérez Romero califica "de consolidación y consagración" de la escritora gallega. La crónica "en sus diferentes modalidades se convierte en el género por antonomasia de su práctica periodística" (Pérez Romero 2016: 163). Excepto la del 15 de octubre –"Un drama japonés"–, todas ven la luz bajo un epígrafe unificador. Las tres primeras se publican con el de "Hacia la Exposición", que acertadamente hace alusión al viaje que la autora acaba de emprender desde su tierra natal; y las restantes se agrupan bajo el título de "En la Exposición". Pero, pese a este subtítulo y a raíz de mis pesquisas sobre su fecha de regreso a España, apunto que las últimas ocho crónicas –las correspondientes a los meses de octubre, noviembre y diciembre– se publican estando la autora ya en España[17]. Pardo Bazán siguió remitiendo crónicas a *El Imparcial*, como si se encontrase en el país vecino. No era la primera vez que obraba de este modo, ya que en la Exposición de 1889, queda comprobado que la autora enviaba cartas al periódico que escribía desde Madrid o A Coruña y que ella fechaba en París. Tomaba apuntes sobre el certamen que luego elaboraba en España (Carrasco Arroyo 2007: 341-342; y Jiménez Morales 2008: 516-517). Ahora, en 1900, emplea el mismo sistema.

Al dar un subtítulo común a sus crónicas, Pardo Bazán les confiere una relación seriada y una coherencia que facilita su recopilación posterior e independiente del formato periodístico. En su mayoría, estos artículos aparecen en la primera página de *El Imparcial*, lo que prueba la relevancia del evento y el deseo del diario madrileño de dar una conveniente publicidad al mismo que le permita competir con otras publicaciones que también se hicieron eco del acontecimiento: *La Ilustración Española y Americana*, *La*

[16] Los títulos de sus cuentos son: "Justiciero" (12-febrero); "El comadrón" (2-abril) y "El vino del mar" (18-junio). Uno de los artículos de crítica literaria habla de Tolstoi ("Resurrección", 5 de marzo) y otro sobre D´Annunzio (*El fuego*, 23 de abril). Todos fueron publicados en *Los Lunes de El Imparcial*. N. Clemessy aporta la relación de sus colaboraciones en *El Imparcial* a lo largo de 1900 (1982: 863). También aparece información detallada en C. Alonso (2007: 41-47), quien estudia la labor de Pardo Bazán en *Los Lunes de El Imparcial*.

[17] Cuando escribe su crónica "Retratistas", publicada en el periódico el 5 de noviembre, la autora emplea el pasado para referirse a su estancia en París: "*De los días que consagré a la Exposición*, una tercera parte se la llevaron las secciones artísticas" (Pardo Bazán 1900: 259). El subrayado es mío.

*Ilustración Artística* y *Madrid Cómico*, entre otras[18]. Tal y como puede comprobarse en el Apéndice I de este artículo, de las treinta y seis crónicas que publica estando abierta la Exposición, veintisiete aparecen en la primera plana del periódico. Cuando no sucede así, el desplazamiento de la crónica viene justificado por un acontecimiento de primer orden: la muerte de algún dignatario, un episodio bélico... Es el caso, por ejemplo, de "Las misiones católicas", que se publica en la página 4 del 24 de septiembre, pues toda la portada del periódico fue dedicada a la muerte del general Martínez Campos; o el de la crónica titulada "El palacio de la Naturaleza", del 22 de octubre, cuya primera plana recogía la crisis política española, con la dimisión del gobierno, la guerra anglobóer y la visita a nuestro país de los reyes de Portugal. También me gustaría resaltar el hecho de que hubo seis crónicas que aparecieron en el suplemento de *Los Lunes de El Imparcial*: "Las misiones católicas", "Un drama japonés", "Otro busto", "Retratistas", "Historia y paisaje" y "Balance". Y solo una de todas las enviadas al diario madrileño –"Un drama japonés"– fue fechada por la autora, indicando expresamente el mes (no el día) de escritura y el lugar: "París, setiembre".

Durante agosto y septiembre, las crónicas tienen una frecuencia más regular. Son los meses en que la autora reside en París. Nunca transcurren más de tres días entre artículo y artículo. Sucediendo con relativa frecuencia que muchos de ellos se publican en días consecutivos. Cuando es así, Pardo Bazán no puede organizar sus crónicas con un orden o esquema prefijados, saliendo de su pluma tal y como se conciben y redactan. Sin olvidar que la amplitud y dimensiones de la Exposición, mucho más grande que la celebrada en 1889: "diez o doce veces mayor, y acaso me quedo corta", afirma la autora, impedían visitar todas las instalaciones, obligando a los asistentes y periodistas a seleccionar:

> de antemano, se adquiere el convencimiento de que es imposible ver más de una cuarta parte de esta inmensidad [...] La primer labor que aquí debe realizar el que quiera no aturdirse, es la que preconizaba don Francisco Silvela: la selección. Ver únicamente lo que nos interesa; dejarse resueltamente lo demás. (Pardo Bazan 1900: 30).

La autora informa a sus lectores que, además, la Exposición tenía un enorme anexo en Vincennes, "para dar cabida al material de caminos de hierro, maquinaria, automóviles, aerostáticos, sport, cultivo forestal, salvamento, ciudades obreras, alimentación económica… ¡yo qué sé!" (Pardo Bazán 1900: 30).

---

[18] Los más importantes diarios y revistas españoles siguen de cerca la Exposición de París. En *La Ilustración Española y Americana*, Gonzalo Reperaz publica un interesante artículo (22-4-1900); pero es Alberto Mar quien inicia una serie de colaboraciones con periodicidad desde el 8 de mayo (nº 17 de la revista) hasta el 8 de noviembre (nº 41). Concluye la serie P. de Álava, quien toma el testigo de Mar desde el 15 de noviembre (nº 42), hasta el 30 de dicho mes (nº 44). En *Madrid Cómico*, Ramón Asensio Mas remite a dicha revista doce colaboraciones, la mayoría en verso, agrupadas bajo el título: "Desde París. (Notas de mi cartera)", desde el 28 de abril (nº 30), hasta el 21 de julio (nº 42). En la *Ilustración Artística*, donde la autora colaboraba con la serie "La vida contemporánea", hay una sección: "Crónicas de la Exposición de París", que dirige Juan B. Enseñat desde el 8 de enero –todavía no estaba inaugurada– hasta el 26 de noviembre. La crónica de la inauguración se publicó el 14 de mayo de 1900 (nº 959, p. 314). Para mayor información, *vid*. la lista de corresponsales aportada por A. B. Lasheras Peña (2009: 403). A su vez, J. Morillo Morales (2015: 569-570) aporta interesantes datos referentes a los libros que se publicaron tras la Exposición de 1900.

Me gustaría poder elaborar una guía que indique al lector el orden en que Pardo Bazán visita los pabellones y espectáculos que llaman su atención y elige para escribir sus crónicas. Y con ella, deducir si verdaderamente estas se publican en *El Imparcial* respetando el orden de sus visitas o si se alejan cronológicamente del momento en que las redacta. El empeño de la autora gallega en no dejar constancia de sus idas y venidas, eludiendo en todo momento la fecha precisa de sus movimientos en París, impide poder realizarla. Solo hay unos pocos artículos que sí pueden rastrearse, aunque no con cierta dificultad. Es este un punto que diferencia estas crónicas de las que escribió tras sus viajes de 1888 –*Mi romería*– y 1889 –*Al pie de la Torre Eiffel* y *Por Francia y por Alemania*–, que, al ser concebidas en formato epistolar, llevan indicaciones del día y mes de escritura. La mayoría de sus entregas periodísticas no aportan el dato concreto, salvo por la fecha de publicación en *El Imparcial*. Hay crónicas, por ejemplo, que no reflejan el momento exacto de su visita, mostrando un considerable desfase cronológico. Ello se aprecia en "Un drama japonés". Sabemos por otros textos suyos que había ido al Teatro Loïe Fuller antes del 20 de septiembre, pero dicha crónica se publica en *El Imparcial* el 15 de octubre –casi un mes después–. Otros escritos suyos denotan lo contrario. El caso más llamativo de inmediatez de la visita y publicación del texto periodístico es "Mujeres". Esta crónica se escribió –si hacemos caso de sus palabras– tras finalizar el Congreso Feminista y apareció en la prensa el 12 de septiembre, al día siguiente de su clausura. Un plazo más adecuado a las comunicaciones de entonces es "Balzac.– Una baja". En este artículo, Pardo Bazán recogía el homenaje al novelista francés y la triste noticia del fallecimiento del pintor Vaamonde en el pazo de Meirás. Su publicación en *El Imparcial* se realiza justo una semana después: el 25 de agosto[19].

Pardo Bazán remite sus crónicas al periódico madrileño, pero al mismo tiempo prepara la publicación de estos textos en un libro que titula *Cuarenta días en la Exposición*[20]. Es consciente del carácter efímero de las crónicas periodísticas, nacidas de una cercana actualidad, y de la dificultad de ser apreciadas por el lector en su conjunto, tras una lectura reposada. A. M. Freire (2003: 118-119) abunda en detalles sobre este particular, pues no era esta la primera vez que Pardo Bazán recopilaba sus crónicas periodísticas en volúmenes que permitieran al lector una interpretación más fina y culta del evento. La aparición del libro era una forma de no perder la oportunidad que le brindaba la reciente clausura del certamen y de perpetuar su enseñanza y el evidente mensaje regeneracionista, ampliamente estudiado por Núñez Rey (2015: 180-195). Como había escrito en la Exposición de 1889, y consciente del raudo envejecimiento de este tipo de artículos: "el

[19] El 18 de agosto, al regresar a su hotel tras el homenaje literario, la autora recibe un telegrama con la triste noticia de la muerte de Vaamonde. Pardo Bazán escribe un artículo que glosa los dos sucesos y lo publica el sábado 25 de agosto con el título "Balzac.– Una baja". Publicó otro texto reseñando este luctuoso suceso en *La Ilustración Artística* de Barcelona (Pardo Bazán 3-9-1900). En esta revista, el novelista al que alude la autora en el título no es Balzac, sino Eça de Queiroz, fallecido el 16 de agosto de 1900.

[20] E. Pérez Romero indica algunas variantes y apreciaciones críticas interesantes sobre el trabajo de lima y revisión de la autora de las crónicas periodísticas al recopilarse en libro (2016: 183-185). Sería, no obstante, muy oportuno investigar en profundidad las supresiones, adiciones o variantes apreciables por parte de la autora; si se produjo una notable actualización de la información en apenas unas semanas o si, por el contrario, se mantuvo la tendencia conservadora.

cronista tiene que aprovechar esa actualidad momentánea y efímera, y servirla a su público calentita, hirviendo, espolvoreada de sal, de azúcar y a veces hasta de pimienta ligera". (Pardo Bazán 1890: 249). Debió trabajar incansablemente, revisando lo ya publicado, pues solo con rapidez evitaría que se olvidaran sus crónicas. De ello da rendida cuenta la autora en una de las notas al pie de su libro. En la entrega que titula "A la puerta", cuando se transforma en el capítulo IV de *Cuarenta días en la Exposición*, menciona explícitamente el proceso de corrección del material publicado en la prensa cuando le está dando la forma definitiva de libro y nos indica cómo había modificado algunas de sus afirmaciones iniciales:

> Al corregir este libro rectifico el concepto. Las comunicaciones eran fáciles en agosto, porque relativamente no se encontraba París atestado. En septiembre acudió más gente y no se podía vivir, ni tomar coches, ni ómnibus, en especial a la salida de la Exposición. (Pardo Bazán 1900: 26).

*Cuarenta días en la Exposición* ve la luz en la colección de sus *Obras completas*, en concreto, en el volumen XXI. El libro aparece sin fecha, pero los anuncios publicitarios en la prensa indican que se publica en torno a noviembre de 1900[21]. Asimismo, a principios de diciembre aparece en *La Correspondencia de España* una interesante información: Emilia Pardo Bazán ha tenido la bondad de enviar a su redacción "un folleto titulado *Cuarenta días en la Exposición*, o sea la serie de artículos que ha publicado en nuestro estimado colega *El Imparcial*"[22]. Y no puedo dejar de mencionar que en el primer volumen de *La España Moderna,* fechado en enero de 1901, aparece anunciada la publicación de su libro en la sección de "Obras nuevas"[23].

El éxito de la obra, sobrevenido por la actualidad del tema y el prestigio de la autora, hace que rápidamente se agote y que vuelva a editarse transcurridas unas semanas. En efecto, antes de finalizar el mes de febrero, *El Liberal* anuncia que, debido a la popularidad de los libros de Pardo Bazán: "en los escaparates de las librerías acaba de aparecer la segunda edición de los dos últimos: *Cuarenta días en la Exposición* y sus dos novelas *Una cristiana* y *La prueba*"[24]. Insiste en este dato otro anuncio aparecido el 3 de marzo de 1901, donde se informa que acaba de ponerse a la venta una nueva edición "por haberse agotado la primera, del libro *Cuarenta días en la Exposición,* en el cual se reproducen las interesantes y amenas crónicas que nuestros lectores han saboreado en las columnas de *El Imparcial*"[25]. *Cuarenta días en la Exposición* sería reeditado, sin variar número de capítulos ni de páginas, en las sucesivas ediciones de sus *Obras completas*. Sabemos que

[21] El dato más antiguo aparece en la sección "Bibliografía", de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, noviembre-1900, vol. IV, p. 699.

[22] *La Correspondencia de España*, 5-diciembre-1900, p. 4.

[23] El 1 de enero de 1901, la revista *La España Moderna* se hace eco en la sección "Obras nuevas" de la reciente publicación de Pardo Bazán, dando información básica sobre el tamaño, páginas y precio del libro. *Vid*. tomo 145, 1-enero-1901, p. 206.

[24] *El Liberal*, 27-febrero-1901, p. 3.

[25] *El Imparcial*, 3-febrero-1901, p. 3.

esta obra se reimprimió en vida de la autora en varias ocasiones: en 1908, en la Imprenta de Idamor Moreno y, al menos, una vez más, pues se aprecian diferencias tipográficas y de presentación con otra edición impresa por V. Prieto y Compañía, editores que desarrollaron su labor entre 1910 y 1922[26].

Para concluir este apartado de la transmisión textual de *Cuarenta días en la Exposición*, me gustaría comentar la reseña que apareció en *La España Moderna* (Gómez de Baquero 1-4-1901). El crítico, habitual de la sección "Crónica literaria", alaba la obra, perteneciente al periodismo culto y literario, el que, en su opinión, contribuye a la instrucción del lector. Gómez de Baquero destaca la amenidad del libro, la perspicaz observación de la escritora y su solidez de juicio; pero en ningún momento menciona su mensaje regeneracionista. Aplaude el género de la crónica periodística, pues debe decir mucho en breve espacio y con muy pocas razones, que, en todo momento, deben ser inteligibles y claras, impresionando la fantasía y cautivando agradablemente la atención. Todas estas cualidades se dan, a juicio de Gómez de Baquero, en el libro de Pardo Bazán, que "sobresale con mucho de lo que hasta ahora se ha escrito en España acerca de la Exposición de 1900" (1-4-1901: 140).

*Cuarenta días en la Exposición* incluye todas las crónicas publicadas por la autora en el periódico, más un texto nuevo: "El traje", que, en el libro, ocupa el capítulo XXXIII. Habla de ello E. Pérez Romero (2016: 183). Este nuevo capítulo del libro corresponde a una de sus entregas de la serie "La vida contemporánea", titulada "Excursión retrospectiva" (Pardo Bazán 19-11-1900). Cuando la escribe, ya se había clausurado el certamen internacional, pero la autora todavía no había concluido sus crónicas, que cerraría a modo de balance el 3 de diciembre. Todos los títulos de sus envíos periodísticos se respetan en el libro, pero no sucede lo mismo con el orden de aparición en *El Imparcial,* que no siempre se mantiene en *Cuarenta días en la Exposición*. A este respecto, y para evitar un relato excesivamente extenso, pueden verse los apéndices finales. Parece lógico imaginar que Pardo Bazán va escribiendo y publicando sus artículos en el periódico según visita las diferentes instalaciones o siguiendo la oportunidad que le deparan los eventos que se presentan en París, como el homenaje a Balzac, el Congreso Feminista, el gran banquete de los alcaldes franceses, la representación de *Kesa*... Debe suponerse incluso que se publican sus entregas en fecha cercana al acontecimiento, aunque pudo retrasar el envío de algunos textos, así como la dirección del periódico posponer su publicación, supeditándolas a las noticias nacionales e internacionales recibidas. De los treinta y ocho artículos de *El Imparcial*, solo mantiene en el libro en idéntica posición los seis primeros, concebidos a modo de preámbulo, y los cuatro últimos –ya se encontraba Pardo Bazán en España–. Aparte de estas, hay dos crónicas: "Clase primera" y "Apretando", que se mantienen en la mediación del libro, al igual que habían aparecido en el ecuador cronológico de sus entregas, ocupando los capítulos XVIII y XIX. Las crónicas restantes sufren cambios de ubicación por

[26] Entre las diferencias se cuentan la forma de indicar el orden de los diferentes volúmenes: en números romanos en la primera edición y en arábigos, en la segunda; el tamaño de las mayúsculas del título en portada y cubierta; la inclusión de una orla decorativa al inicio de cada capítulo en la segunda edición y la aparición en esta misma, junto al nombre de la autora, de su título de condesa. La segunda edición se imprimió en Madrid, V. Prieto y Compañía, Editores, s. a. (Pascual Martínez 1994: 379).

parte de la autora, obedeciendo, sin duda, a su deseo de mejorar la estructura interna del futuro libro, al que quiere conferir un orden más coherente.

E. Pérez Romero aborda brevemente este aspecto (2016: 183). Coincido con ella en la decidida voluntad de la autora de otorgar a su libro una distribución de carácter temático. Pero es evidente también que, al agrupar crónicas de idéntico tema, adelanta los textos de carácter crítico y enfoque regeneracionista, y muy en especial todos los relativos a la representación española en el certamen. En *Cuarenta días en la Exposición* aparecen consecutivos todos los textos que abordan la situación de nuestra patria. Tras los capítulos dedicados a los pabellones de España y Transvaal –VII y VIII, respectivamente–, con los que pretende reflejar el evidente contraste de esos dos países, Pardo Bazán reagrupa y adelanta "La alimentación española", "Rectifico-ratifico", "Vendimiario", "Una dedada de miel" y "Seguimos en España". Estos escritos se sitúan ahora en el libro en los capítulos IX al XIII. Como afirma la propia autora, expresión que cobra aquí todo su sentido: "el mal camino andarlo pronto" (Pardo Bazán 1900: 85). Tras estos capítulos, Pardo Bazán coloca los dos que dedica a la historia de la ropa y otros dos de carácter anecdótico y digresivo –"Cada cual habla de la feria..." y "Balzac.– Una baja"–, que, probablemente, han sido pospuestos en el libro para alejar del lector el ceño adusto, para atenuar su enojo e indignación. Después, vuelve a reagrupar una serie de capítulos nuevamente críticos, donde refleja la situación de la educación, el ejército, los avances de la física y la infraestructura de las ciudades españolas. Tras los textos que dedica a la educación primaria y a la universitaria –"Clase primera" y "Apretando"–, anticipa "Adelante", "Las misiones católicas", "Al Duque" y "Belona", siendo estas tres últimas crónicas parte de las doce que solicitó escribir Pardo Bazán a Ortega Munilla para completar la serie. Al ser aceptada su petición, aparecieron en *El Imparcial* a finales de septiembre –entre el 24 y el 26–, cuando preparaba su regreso a España. Al estar descolgadas de otras crónicas de similares preocupaciones y temas, aprovecha la edición de su libro para ofrecer un orden más coherente.

Al adelantar Pardo Bazán estas nueve crónicas en el libro, tuvo que reubicar las restantes, de tal modo que, a partir del capítulo XXV, aparecen una serie de textos que retroceden en la nueva ordenación del libro. Los casos más llamativos son "Naturaleza... con arte", que del lugar 12 en el periódico pasa al capítulo XXV en el libro y, especialmente, "La America latina", del 16 al XXXI. A grandes rasgos, puede afirmarse que, a partir del capítulo XXV, cuando ya han concluido los capítulos más críticos, reúne las crónicas en torno a tres temas principales: las atracciones que ofrece el certamen, el cultivo de las riquezas naturales: caza, pesca... y las diferentes manifestaciones artísticas. Habría en este segundo grupo una curiosa salvedad, la del capítulo XXXI: "La América latina", que parece desentonar en la nueva ubicación, pues es una crónica de crítica contenida, donde aborda la autora el papel activo de muchos países hermanos de América, frente al marasmo e inmovilismo españoles. Estas últimas crónicas respetan, en general, el orden de aparición en ambos moldes, pues fueron en su mayoría las que Pardo Bazán pidió escribir al director de *El Imparcial,* consideradas como ampliación del conjunto planificado inicialmente.

En las crónicas de 1900 se repiten muchas de las pautas que siguió la autora en *Mi romería, Al pie de la Torre Eiffel* y *Por Francia y por Alemania*. Todos estos libros están

escritos en primera persona, relatan viajes reales, desde una perspectiva personal, tratan de interesar al lector y alejan el dato exhaustivo o tedioso (Morillo Morales 2015: 530). Presentan, no obstante, una diferencia formal apreciable, pues ninguna de sus crónicas de 1900 fue configurada como carta. Este cambio de registro, al alejarse Pardo Bazán del molde epistolar empleado en sus tres libros de viajes anteriores, quizá guarde relación con la aparición a finales de 1899 de la segunda edición de *Al pie de la Torre Eiffel* y *Por Francia y por Alemania* en la colección de sus *Obras completas,* fusionados en el volumen XIX bajo el título unificador del primero[27]. Repetir nuevamente el cauce de la epístola podía resultar para el lector demasiado reiterativo y para la escritora un rasgo de poca originalidad en su trayectoria literaria.

Estas crónicas presentan otra clara diferencia con respecto a las de 1889, pues en su primer viaje como cronista en París, Pardo Bazán retrasó considerablemente el relato natural y físico del certamen. Cuando la Exposición llevaba casi dos meses inaugurada, la autora afirmaba que ya iba siendo hora de iniciar la descripción de algunos pabellones. Es entonces –en la entrega XV– cuando comienza por el de Grecia. Ahora, en 1900, no actúa de igual modo: Pardo Bazán entra inmediatamente en materia. Tras las tres crónicas que describen su viaje hacia la Exposición, desde la IV a la VI, empieza a informar sobre las infraestructuras, echa un vistazo general sobre los pabellones... para abordar en la crónica VIII las diferentes instalaciones seleccionadas, comenzando por la representación española y sus distintas contribuciones.

La abundancia de capítulos digresivos de sus anteriores libros disminuye en estas crónicas parisinas, concebidas con un enfoque mucho más serio, reflejo de la profunda crisis que aqueja a España. De hecho, de sus treinta y ocho artículos, solo incluye uno claramente digresivo: "Balzac.– Una baja", donde la autora descansa brevemente del bullicio de la Exposición y relata su viaje a Ville d´Auvrey. Ahora, apenas reseña diversiones. Las únicas excepciones son "Atracciones" y "Un drama japonés". Por las peculiares circunstancias históricas, políticas y económicas de España, Pardo Bazán escribe una obra en la que apenas tiene cabida la digresión: "he procurado condensar y abreviar, por ser la tela mucho más larga que las hechuras" (Pardo Bazán 1900: 277), aclara al final del libro, y porque, como confiesa al principio de su visita, ha ido a París "prefiriendo desde el primer instante hacer resaltar su carácter educador antes que sus atracciones de feria y de espectáculo cosmopolita" (Pardo Bazán 1900: 23). También hay que resaltar la menor presencia de la autora, su invisibilidad conscientemente buscada. En 1900, apenas hace confidencias personales. Cuando aparecen, se localizan especialmente en las tres primeras crónicas, preámbulo a su estancia parisina. No repito los datos que

[27] En efecto, la segunda edición de *Al pie de la Torre Eiffel* y de *Por Francia y por Alemania* aparece sin fecha en sus *Obras completas* y con el título de *Al pie de la Torre Eiffel*. Como ha dejado sentado M. I. Jiménez Morales (2008: 515), puede datarse su publicación en torno a octubre de 1899.

dejó Pardo Bazán en estos textos y remito a C. Núñez Rey (2015: 167-170), quien lo ha estudiado convenientemente[28].

Sí contemplamos, sin embargo, a la escritora en su faceta profesional de cronista, dirigiéndose a los lectores con frecuencia, apostrofándolos, dando sensación de complicidad y cercanía: "No me preguntéis los kilómetros que mide", les dice refiriéndose a la Exposición (Pardo Bazán 1900: 30), "¿Se admirarán del mal humor que traigo…?", "¿Querrán ustedes creer…?". Otras veces, les informa de detalles curiosos, como en "Un poco de arquitectura", cuando "un aficionado" se entretuvo en estudiar los tejados de los edificios de la Exposición, maravillado por su variedad y simbolismo; o les comunica noticias de primera mano: "Me aseguran que se venden poco los trabajos de Éibar" (Pardo Bazán 1900: 78). En otros momentos de su crónica, reproduce en estilo directo las ideas que escucha a los asistentes, especialmente acres cuando visita el pabellón de España. Se hace eco, incluso, de muchas sugerencias, peticiones e información de lectores interesados que le escriben. Al ser mucho su trabajo y poco el tiempo libre del que dispone en París, no puede contestar personalmente a sus interlocutores, pero incluye algunas de sus solicitudes directamente en sus crónicas, estableciendo, de este modo, un diálogo implícito con el lector[29]. Y, por supuesto, apunta que le escriben compatriotas que leen sus crónicas y denuncian, por ejemplo, obstáculos que reciben algunos productos españoles para que no se conozcan en París (Pardo Bazán 1900: 88). Como apuntó Pérez Romero, la escritora es consciente del relevante papel que el lector desempeña en el nuevo periodismo, siendo la principal razón de su escritura (2016: 129-133).

La escasez de excursos ajenos al certamen y la disminución del elemento autobiográfico y subjetivo pueden ser valoradas como una lógica consecuencia de las numerosas críticas que diez años antes recibiera a raíz de la publicación de *Al pie de la Torre Eiffel* y *Por Francia y por Alemania*, especialmente de *Clarín* y de Antonio Díaz Benzo, quienes afearon duramente la excesiva presencia de la autora y las abundantes digresiones de todo tipo (Jiménez Morales 2008: 513-515). No debemos tampoco olvidar que las circunstancias de España son ahora mucho peores que hace una década. La autora es consciente de ello y empapa sus crónicas de un claro mensaje regeneracionista, de componente educativo y pragmático que sustituye al elemento personal y subjetivo. El elevado compromiso social y el claro deseo de europeísmo que deja ver en *Cuarenta días en la Exposición* convierten a esta obra en un libro importante en la trayectoria literaria de Emilia Pardo Bazán, a tener en cuenta para conocer mejor su evolución como escritora.

---

[28] Aparte de lo mencionado por la profesora en su estudio, la vemos aconsejar sobre la mejor fonda de León y recomendar a los viajeros el chocolate de Astorga (Pardo Bazán 1900: 6); dar su opinión sobre el juego (pp. 14-15) o lamentarse de que el sudexpreso no tenga reservado femenino (p. 18). Pardo Bazán recuerda varios de sus viajes por la geografía española –uno que hizo a Cataluña y Vizcaya (p. 88)– y francesa –al París de la Exposición de 1889 (pp. 218 y 224)– y comenta que su casa está dotada de luz eléctrica ("y nos cuesta más a veces en abril que en enero", p. 147).

[29] "Sépanlo los muchos españoles que me escriben acerca de estos artículos, y a quienes no respondo por falta de tiempo, pero que aquí irán encontrando respuesta a sus indicaciones. No caen en saco roto." (Pardo Bazán 1900: 83).

## BIBLIOGRAFÍA

Alonso, Cecilio (2007): "Literatura y prensa periódica en España en tiempos de Pardo Bazán (1866-1921)", José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín y Ermitas Penas Varela (eds.), *Emilia Pardo Bazán: el periodismo,* A Coruña, Real Academia Galega, pp. 23-73.

Asensio Mas, Ramón (28-4-1900): "Desde París. (Notas de mi cartera)", *Madrid Cómico*, nº 30, p. 237.

Carrasco Arroyo, Noemí (2007): "Emilia Pardo Bazán, periodista y viajera. Las crónicas de la Exposición Universal (1889)", José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín y Ermitas Penas Varela (eds.), *Emilia Pardo Bazán: el periodismo,* A Coruña, Real Academia Galega, pp. 341-348.

Castell, Ángel María (6-8-1900): *El Imparcial*, p. 1.

Clemessy, Nelly (1982): *Emilia Pardo Bazán como novelista. (De la teoría a la práctica)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2 vols.

Enseñat, Juan Bautista (10-9-1900): "Crónicas de la Exposición de París. Los congresos", *La Ilustración Artística*, nº 976, p. 2.

*Fray Candil* (22-9-1900): "París", *Madrid Cómico*, nº 51, pp. 407-408.

Freire López, Ana María (1997): "Les expositions universelles du XIXème siècle dans la littérature espagnole: la vision d´Emilia Pardo Bazán", *Les Cahiers du CICC,* 3, pp. 124-133.

Freire López, Ana María (1999): "Los libros de viajes de Emilia Pardo Bazán: el hallazgo del género periodístico", Salvador García Castañeda (coord.), *Literatura de viajes. El Viejo Mundo y el Nuevo*, Madrid, Castalia, pp. 203-212.

Freire López, Ana María (2003): "La obra periodística de Emilia Pardo Bazán", *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. 117-132.

Gallego Durán, María del Mar y Eloy Navarro Domínguez (eds.) (2007): *Relatos de viajes, miradas de mujeres,* Sevilla, Alfar.

García Castañeda, Salvador (coord.) (1999): *Literatura de viajes. El Viejo Mundo y el Nuevo*, Madrid, Castalia.

Gómez de Baquero, Eduardo (1-4-1901): "Crónica literaria", *La España Moderna*, tomo 148, pp. 137-142.

González Herrán, José Manuel (2000): "Andanzas e visións de dona Emilia (a literatura de viaxes de Pardo Bazan)", *Eduga. Revista Galega do Ensino,* nº 27, pp. 37-62.

González Herrán, José Manuel, Cristina Patiño Eirín y Ermitas Penas Varela (eds.) (2007): *Emilia Pardo Bazán: el periodismo,* A Coruña, Real Academia Galega.

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

Hernando, Bernardino M. (2015): "La periodista Pardo Bazán analiza la vida contemporánea", Pilar Palomo Vázquez, Pilar Vega Rodríguez y Concepción Núñez Rey (eds.), *Emilia Pardo Bazán, periodista,* Madrid, Arco/Libros, pp. 11-23.

Jiménez Morales, María Isabel (2007): "Entre la crónica de viajes y la autobiografía: *Mi romería,* de Emilia Pardo Bazán", María del Mar Gallego Durán y Eloy Navarro Domínguez (eds.), *Relatos de viajes, miradas de mujeres,* Sevilla, Alfar, pp. 155-180.

Jiménez Morales, María Isabel (2008): "Emilia Pardo Bazán, cronista en París (1889)", *Revista de Literatura,* LXX, 140, pp. 507-532.

Jiménez Morales, María Isabel (2009): "*Al pie de la Torre Eiffel* y *Por Francia y por Alemania*: algunas notas de Crítica Textual", José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín y Ermitas Penas Varela (eds.), *La literatura de Emilia Pardo Bazán,* A Coruña: Fundación Caixa Galicia-Real Academia Galega, pp. 389-399.

Lasheras Peña, Ana Belén (2009): *España en París. La imagen nacional en las exposiciones universales, 1855-1900,* Santander, Universidad de Cantabria.

Mar, Alberto (8-5-1900): "Crónica parisiense. La Exposición Universal de París. Muertos y heridos. Inauguraciones", *La Ilustración Española y Americana*, nº 17, p. 266.

Mar, Alberto (30-10-1900): "Crónica parisiense. La Exposición Universal de París. Diversas estadísticas", *La Ilustración Española y Americana*, nº 40, p. 250.

Morillo Morales, Julia (2015): *Las Exposiciones Universales en la literatura de viajes del siglo XIX,* Madrid, UNED.

Núñez Rey, Concepción (2015): "El París universal de 1900 en la mirada de Emilia Pardo Bazán", Pilar Palomo Vázquez, Pilar Vega Rodríguez y Concepción Núñez Rey (eds.), *Emilia Pardo Bazán, periodista,* Madrid, Arco/Libros, pp. 165-204.

Palomo Vázquez, Pilar, Pilar Vega Rodríguez y Concepción Núñez Rey (eds.) (2015): *Emilia Pardo Bazán, periodista,* Madrid, Arco/Libros.

Pardo Bazán, Emilia (1889): *Al pie de la Torre Eiffel. (Crónicas de la Exposición)*, Madrid, Est.-Tip. de La España Editorial.

Pardo Bazán, Emilia (1890): *Por Francia y por Alemania,* Madrid, Est.-Tip. de La España Editorial.

Pardo Bazán, Emilia (1900): *Cuarenta días en la Exposición. Obras completas. Tomo XXI,* Madrid, Est. Tip. de Idamor Moreno.

Pardo Bazán, Emilia (3-9-1900): "La vida contemporánea. Un novelista.– Un pintor", *La Ilustración Artística*, nº 975, p. 570.

Pardo Bazán, Emilia (24-9-1900): "La vida contemporánea. Etiquetas.– Teatros", *La Ilustración Artística*, nº 978, p. 2.

Pardo Bazán, Emilia (19-11-1900): "La vida contemporánea. Excursión retrospectiva", *La Ilustración Artística*, nº 986, p. 746.

Pascual Martínez, Pedro (1994): *Escritores y editores en la Restauración canovista (1875-1923),* Madrid, Ediciones de la Torre.

Pérez Romero, Emilia (2016): *El periodismo de Emilia Pardo Bazán*, Vigo, Academia del Hispanismo.

Reperaz, Gonzalo (22-4-1900): "La Exposición de 1900", *La Ilustración Española y Americana*, nº 15, pp. 234-235.

Ruedas de la Serna, Jorge (2006): "Prólogo" a José Juan Tablada, *En el país del sol*, México, Universidad Nacional Autónoma, pp. 17-54.

Ruiz-Ocaña Dueñas, Eduardo (2007): "El canon periodístico de Emilia Pardo Bazán", José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín y Ermitas Penas Varela (eds.), *Emilia Pardo Bazán: el periodismo,* A Coruña, Real Academia Galega, pp. 91-129.

Thion Soriano-Mollá, D. (juin 2014): "Hacia el periodismo moderno: diez cartas de Emilia Pardo Bazán a José Ortega Munilla (*El Imparcial* y *La Hoja del Lunes*)", *El Argonauta Español*, [en ligne] nº 11. [https://argonauta.revues.org/2097?file=1] (Consultado el 2 de junio de 2017).

# APÉNDICES

## I

## TREINTA Y OCHO CRÓNICAS PUBLICADAS EN *EL IMPARCIAL*
(Con sus fechas y equivalencias en los capítulos del libro)

| Fecha | Título | Número | Capítulo |
|---|---|---|---|
| 10 de agosto | "Hacia la Exposición. Quince horas de parada y catedral" | nº 11969, p. 3. | I |
| 16 de agosto | "Hacia la Exposición. No solo Madrid es corte" | nº 11976, p. 1. | II |
| 17 de agosto | "Hacia la Exposición. De San Sebastián a París en barco de vapor" | nº 11977, p. 2. | III |
| 18 de agosto | "En la Exposición. A la puerta" | nº 11978, p. 23. | IV |
| 20 de agosto | "En la Exposición. Golpe de vista" | nº 11979, p. 1. | V |
| 24 de agosto | "En la Exposición. Un poco de arquitectura" | nº 11983, p. 1. | VI |
| 25 de agosto | "En la Exposición. Balzac.– Una baja" | nº 11984, p. 1. | XVII |
| 27 de agosto | "En la Exposición. La casa de España" | nº 11986, p. 1. | VII |
| 28 de agosto | "En la Exposición. La casa del Transvaal" | nº 11987, p. 1. | VIII |
| 29 de agosto | "En la Exposición. Ropa vieja" | nº 11988, p. 1. | XIV |
| 30 de agosto | "En la Exposición. Ropa nueva" | nº 11989, p. 1. | XV |
| 1 de septiembre | "En la Exposición. Naturaleza… con arte" | nº 11991, p. 1. | XXV |
| 4 de septiembre | "En la Exposición. La alimentación española" | nº 11994, p. 1. | IX |
| 5 de septiembre | "En la Exposición. Rectifico-ratifico" | nº 11995, p. 1. | X |
| 6 de septiembre | "En la Exposición. Vendimiario" | nº 11996, p. 1. | XI |
| 7 de septiembre | "En la Exposición. La América latina" | nº 11997, p. 1. | XXXI |
| 8 de septiembre | "En la Exposición. Cada cual habla de la feria…" | nº 11998, p. 1. | XVI |
| 10 de septiembre | "En la Exposición. Clase primera" | nº 12000, p. 1. | XVIII |
| 11 de septiembre | "En la Exposición. Apretando" | nº 12001, p. 1. | XIX |
| 12 de septiembre | "En la Exposición. Mujeres" | nº 12002, p. 1. | XXII |
| 14 de septiembre | "En la Exposición. Arte antiguo" | nº 12004, p. 1. | XXVII |
| 17 de septiembre | "En la Exposición. Una dedada de miel" | nº 12007, p. 1. | XII |
| 18 de septiembre | "En la Exposición. Adelante" | nº 12008, p. 1. | XXI |
| 19 de septiembre | "En la Exposición. Seguimos en España" | nº 12009, p. 1. | XIII |
| 20 de septiembre | "En la Exposición. Atracciones" | nº 12010, p. 1. | XXVI |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 21 de septiembre | "En la Exposición. Muñecos franceses" | nº 12011, p. 1. | XXVIII |
| 24 de septiembre | "En la Exposición. Las misiones católicas" | nº 12014, p. 4. | XX |
| 25 de septiembre | "En la Exposición. Al Duque" | nº 12015, p. 1. | XXIII |
| 26 de septiembre | "En la Exposición. Belona" | nº 12016, p. 2. | XXIV |
| 28 de septiembre | "En la Exposición. Muñecos internacionales" | nº 12018, pp. 1-2. | XXIX |
| 12 de octubre | "En la Exposición. Las joyas" | nº 12032, p. 2. | XXX |
| 15 de octubre | "Un drama japonés" | nº 12035, p. 4. | XXXII |
| 20 de octubre | "En la Exposición. Muñecos insurrectos" | nº 2040, p. 1. | XXXV |
| 22 de octubre | "En la Exposición. El palacio de la Naturaleza" | nº 12042, p. 3. | XXXIV |
| 23 de octubre | "En la Exposición. Otro busto" | nº 12043, p. 1. | XXXVI |
| 5 de noviembre | "En la Exposición. Retratistas" | nº 12056, p. 4. | XXXVII |
| 19 de noviembre | "En la Exposición. Historia y paisaje" | nº 12070, p. 3. | XXXVIII |
| 3 de diciembre | "En la Exposición. Balance" | nº 12084, p. 3. | XXXIX |

II

RELACIÓN DE LOS CAPÍTULOS DEL LIBRO
(Con sus fechas de publicación en *El Imparcial*)

| | |
|---|---|
| I. Quince horas de parada y catedral | 10 de agosto |
| II. No solo Madrid es Corte | 16 de agosto |
| III. De San Sebastián a París en barco de vapor | 17 de agosto |
| IV. A la puerta | 18 de agosto |
| V. Golpe de vista | 20 de agosto |
| VI. Un poco de arquitectura | 24 de agosto |
| VII. La casa de España | 27 de agosto |
| VIII. La casa del Transvaal | 28 de agosto |
| IX. La alimentación española | 4 de septiembre |
| X. Rectifico - ratifico | 5 de septiembre |
| XI. Vendimiario | 6 de septiembre |
| XII. Una dedada de miel | 17 de septiembre |
| XIII. Seguimos en España | 19 de septiembre |

| | |
|---|---|
| XIV. Ropa vieja | 29 de agosto |
| XV. Ropa nueva | 30 de agosto |
| XVI. Cada cual habla de la feria... | 8 de septiembre |
| XVII. Balzac. Una baja | 25 de agosto |
| XVIII. Clase primera | 10 de septiembre |
| XIX. Apretando | 11 de septiembre |
| XX. Las misiones católicas | 24 de septiembre |
| XXI. Adelante | 18 de septiembre |
| XXII. Mujeres | 12 de septiembre |
| XXIII. Al Duque | 25 de septiembre |
| XXIV. Belona | 26 de septiembre |
| XXV. Naturaleza... con arte | 1 de septiembre |
| XXVI. Atracciones | 20 de septiembre |
| XXVII. Arte antiguo | 14 de septiembre |
| XXVIII. Muñecos franceses | 21 de septiembre |
| XXIX. Muñecos internacionales | 28 de septiembre |
| XXX. Las joyas | 12 de octubre |
| XXXI. La América latina | 7 de septiembre |
| XXXII. Un drama japonés | 15 de octubre |
| XXXIII. El traje (Publicada en *La Ilustración Artística*) | 19 de noviembre |
| XXXIV. El palacio de la naturaleza | 22 de octubre |
| XXXV. Muñecos insurrectos | 20 de octubre |
| XXXVI. Otro busto | 23 de octubre |
| XXXVII. Retratistas | 5 de noviembre |
| XXXVIII. Historia y paisaje | 19 de noviembre |
| XXXIX. Balance | 3 de diciembre |

*La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*
Núm. 12, 63 - 96
© 2017. Casa-Museo Emilia Pardo Bazán

# La danza en la prosa de Emilia Pardo Bazán: De la tradición a la modernidad

Ángeles Ezama Gil
(UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA)
aezama@unizar.es

*(recibido xullo/2017, revisado outubro/2017)*

RESUMEN: Este trabajo constituye un repaso a la presencia del arte de la danza en la prosa de Emilia Pardo Bazán, un arte que, a diferencia de otras, se transmite primordialmente a través de la mujer. Sus apreciaciones evidencian la sensibilidad de la autora en la percepción de la coreografía en todas sus variantes, de acuerdo con un criterio fundamentalmente estético pero también moral. Sus comentarios abarcan desde los bailes regionales hasta los novísimos ballets rusos y se explican en el marco del periodo de transición que el arte de la danza vive en las dos primeras décadas del siglo XX, en el que se afianzan algunas fórmulas que serán las que triunfen a partir de los años 30, como la danza española estilizada de La Argentina o la más cosmopolita de Tórtola Valencia. Dª Emilia se muestra atenta sobre todo a la danza española, con un fuerte componente oriental (particularmente explícito a través de la figura de Salomé) que se mantiene en sus manifestaciones más innovadoras, aunque no pierde de vista expresiones de la danza europea como el ballet romántico, los bailables de ópera o los bailes rusos de Diaghilev.

PALABRAS CLAVE: Baile. Muiñeira. Danza oriental. Ballets rusos. *Tórtola Valencia*. Loie Fuller. Pastora Imperio. Salomé.

ABSTRACT: This paper is about the art of dance in Emilia Pardo Bazan's writings, an art that, unlike the others, is transmitted primarily through the woman. The appreciations of the Galician writer demonstrate her sensitivity in the perception of the choreography in all their variants, in agreement with an aesthetic point of view, but also with a moral too. Their commentaries include from regional dances to the latest Russian ballets and they make sense in this period of transition for the art of the dance that embraces the first decades of the XXth century, like the stylised Spanish dance of *The Argentina* or the much more cosmopolitan of *Tórtola Valencia*. Dª Emilia mainly pays attention to the Spanish dance, with a strong Eastern component (often represented by Salomé) that stays in its more innovating forms, but she doesn't lose of sight the European patterns like the romantic ballet, the *bailables* of opera or the Russian dances of Diaghilev.

KEY WORDS: Dance. Muiñeira. Eastern Dance. Russian ballets. *Tórtola Valencia*. Loie Fuller. Pastora Imperio.

Algo se ha escrito sobre las artes en Emilia Pardo Bazán (Latorre 2002), pero nunca, que yo sepa, se ha reparado en la presencia reiterada, en su prosa, del arte de la danza, la coreografía (excepto parcialmente en Dupont 2012), que se expresa "en el ritmo del movimiento y en la plástica de las posturas" (Pardo Bazán 1915). Al respecto escribía la autora en una crónica de 27 de enero de 1911: "Yo no he escrito nunca descripciones de bailes ni de fiestas. Es muy arduo cultivar este género de literatura en que descollaron Mme. de Girardin, Pedro Antonio de Alarcón y aquel famoso *Asmodeo*" ("Crónica de Madrid. Los bailes de Palacio", en Pardo Bazán 1999, I: 483). Y si sus crónicas sólo muy esporádicamente recalaron en la reseña de bailes mundanos (que son más bien una excusa para hablar sobre atuendos y relaciones sociales, y para dar pábulo a la *chismografía*; Ezama 2007) o de bailes de Carnaval (en los que interesa sobre todo el juego de apariencias con la máscara y la lección moral que de ello se deduce), hay muchas muestras de su interés por el arte del baile en su obra de ficción y en algunos de sus artículos de prensa.

En el cuento titulado "El baile del querubín" el narrador reflexiona sobre el sentido de este entretenimiento y resume *grosso modo* algunas de sus modalidades:

> ¡Bailar! En los años mozos, esta palabra tiene un sonido, un eco, un retintín especialísimo. Hay en ella prestigio singular, recóndito aleteo de esa esperanza compañera de la juventud, cuando presentimos la vida a modo de interesante novela y esperamos a la ventura como a *algo* positivo, que infaliblemente ha de realizarse cuando menos nos percatemos. Aparte del goce que encierra como ejercicio muscular, el chico adivina en el baile *otra cosa*: la representación simbólica del futuro drama amoroso, inseparable de la juventud.
>
> Así es que bailábamos, si con total inocencia, con poderosa ilusión. Ya no envidiábamos a los estudiantes que, libres del yugo paterno, concurrían a los saraos zapateriles de los liceos; ni a los señoritos de levita y *bomba*[1], que en el Casino obsequiaban a las damiselas con azucarillos y bandejas de yemas acarameladas. También nosotros éramos gente, y nuestra *recepción* se la pasábamos por el hocico a cualquiera. ¡Allí sí que nos divertíamos!
>
> ¿Qué se bailaba? Todos los bailes que Dios crió. En la inmensa sala, económicamente alumbrada, porque aún no se había generalizado el petróleo, a los sones de un piano que era en puridad una matraca, aporreado por las primillas o las hermanas menores, agotábamos el menguado repertorio de la coreografía moderna –valses, mazurcas, rigodones y galopes–, pasando después a los bailes anticuados –lanceros, virginia,

[1] "Sombrero de copa: bimba, *bomba*, canariera, chistera, gabina y castora" (*Melitón González*, "Lenguaje pintoresco", *ABC*, 17 de junio de 1917, p. 30).

> minué[2]– y a los regionales –jota, bolero, zapateado, riveirana, contrapás[3]–. Saltábamos como empujados por resortes internos; el sudor nos arroyaba de la frente a las mejillas; las carcajadas se mezclaban a los desacordes del piano; retemblaba el suelo; alzábase polvareda de la alfombra; y los colgantes de arañas y candelabros acompañaban nuestro brincoteo con suave y cristalino *tlin, tlin* (Pardo Bazán 1891: 12-14).

A las modalidades de la danza en la escritura pardobazaniana voy a dedicar las páginas que siguen.

## *LOS BAILES TRADICIONALES GALLEGOS.*

El baile regional gallego está representado en la obra literaria de Dª Emilia en la muiñeira y sus variantes, un baile de parejas en cuya génesis está la seducción de la mujer por el hombre; lo ilustra muy bien la riveirana escenificada en *El cisne de Vilamorta*:

> Sentose la señora de Comba al piano, y tecleó varias cosillas ligeras, polkas y rigodones, para que bailasen las muchachas. Estas le pidieron a voces otra música:
>
> -Nieves, ¡la *muiñeira*!
>
> -¡La *riveirana*, por Dios!
>
> -¿La sabe toda, Nieves?

---

[2] Lo de *coreografía moderna* hay que interpretarlo literalmente, ya que la juventud de los protagonistas se sitúa en el periodo romántico en el que *valses, mazurcas, rigodones y galopes* eran bailes de moda, v.gr. para el 20 de junio de 1838 se anuncia un gran baile de máscaras en la Fontana de Oro: "Se empezará el baile por el *vals, rigodón, mazurca, galop*, britano e italianas. Se admiten suscripciones" (*Diario de Avisos de Madrid*, 10 de junio de 1838, p. 4). "Sucedieron al minué en el favor de la gente joven: los *lanceros*, ingleses; el *rigodón*, francés; el *vals*, suizo; la polka, de Polonia; la *mazurka*, variante de ésta y de la misma procedencia; el scottish, escocés; el cotillón y la cuadrilla, ambos franceses, y, por último, la habanera" (Enrique Contreras y Camargo, "El minué", *La Ilustración Española y Americana* marzo de 1900, p. 162). El minué, v.gr. es un baile dieciochesco, considerado anticuado a finales del siglo XIX: "El minué, que constituyó la delicia de nuestros mayores, había caído en desuso y no se bailaba en los salones aristocráticos, de que fue en otra época dueño absoluto. El severo y majestuoso movimiento de las figuras, las ceremoniosas reverencias que formaban el encanto de la juventud del pasado siglo, parecieron ridículos a la de los últimos años de éste, y el baile desapareció con toda su corte de finezas, atildamientos y gazmoñerías para dejar el sitio a las danzas voluptuosas que encienden la sangre y exaltan el espíritu" (Ibíd.: 158).

[3] La *jota* es el baile español más extendido y el que más nos caracteriza, y existe en todas las regiones españolas aunque con diferencias en la ejecución (Espada 1997: 123, 155-156); el *bolero* es un baile a medio camino entre la danza clásica y el baile español cuyo origen está en las seguidillas, que se baila, con variantes, en muchas regiones españolas (Preciado 1969: 109-110; Espada 1997: 115-122, 124-126); *zapateado* es en Galicia una especie de jota que cierra la fiesta (Preciado 1969: 159); la *riveirana* es una variante de la muiñeira que se danza en la provincia de Orense (Preciado 1969: 158); y el *contrapaso* otra variante de esta o una figura de la misma. Sobre la *riveirana* escribe Sampedro (1942, ed., 1982: 184): "Como baile parece que se distingue de la muiñeira común en que se ejecuta por parejas aisladas, aunque toman parte muchas a un tiempo; en que la mujer no está obligada a repetir los puntos del hombre, y en que el paseo o vuelta de conjunto de la otra muiñeira se sustituye en la riveirana por los que da la mujer por el frente y por la espalda de su pareja, describiendo como un ocho dentro de uno de cuyos espacios el bailador sigue deshaciéndose en puntos [...] El mayor número de los consultados dice que la riveirana tiene más movimiento y actitudes vivas que la muiñeira común, y aun añaden que la música es más agitada y con mayor desarrollo; pero no faltan quienes afirman lo contrario, y aun hay quienes aseguren que no hay diferencia alguna en lo que a la misma se refiere". Sobre el *contrapaso* dice Sampedro (Ibíd.: 169) que "se bailaba con la misma música que las muiñeiras", y que era "un baile que consistía en reunirse de veinte a treinta parejas dirigidas por dos guiadores" (Ibíd.: 184).

-Todita. ¿Pues no la he oído en las fiestas?

-A echarla. Venga de ahí.

-¿Quién la echa?

-¿Quién la *repinica*?[4] ¡A ver, a ver! Alzáronse varias voces delatoras.

-Teresa Molende... ¡juy! Da gusto vérsela bailar.

-¿Y la pareja?

-Aquí... Ramonciño Limioso, que puntea que es un pasmo[5]. Reíase Teresa, con viriles y sonoras carcajadas, jurando y perjurando que había olvidado la *muiñeira*, que nunca la supo a derechas. De la mesa de tresillo se elevó una protesta: la del dueño de la casa, Méndez. ¡Vaya si Teresiña bailaba bien! Que no se disculpase, que no le valía la disculpa: no había en todo el Borde moza que echase la *riveirana* con más salero: es verdad que cada día se iba perdiendo la costumbre y el chiste para estas cosas tradicionales, antiguas...

Cedió Teresa, no sin afirmar por última vez su incompetencia. Y después de recogerse con alfileres la falda del vestido para que no le hiciese estorbo, cesó de reír, y adoptó un continente modesto y candoroso, dejando caer el velo de los párpados encima de sus gruesos y ardientes ojos, inclinando la cabeza sobre el pecho, descolgando los brazos a lo largo del cuerpo, e imprimiéndoles leve oscilación, mientras frotaba una contra otra las yemas del pulgar e índice; y así, andando a menudos pasitos, con los pies muy juntos, siguiendo el ritmo de la música, fue dando la vuelta al salón con singular decoro y la mirada puesta en el piso, deteniéndose al fin en el testero. Mientras esto sucedía, el señorito de Limioso se quitaba su chaquet rabicorto, quedándose en mangas de camisa, se calaba el sombrero, y pedía un objeto indispensable.

-Victoriña, las postizas.

Corrió la niña y trajo hasta dos pares de castañuelas[6]. El señorito afianzó el cordón entre los dedos, y previo un arrogante repique, entró en escena. Era la propia estampa de don Quijote en lo seco y avellanado, y como al hidalgo manchego, no se le podía negar distinción y señorío, por más que imitase escrupulosamente los torpes movimientos de los mozos aldeanos. Colocose delante de Teresa, y la requirió con un punteo apresurado, cortés, pero apremiante, análogo a una declaración de amor. Unas veces hería el suelo con toda la planta del pie, otras con el talón o la punta sola, dislocando el tobillo y haciendo mil zapatetas, al par que tocaba briosamente las postizas, que en manos de Teresa respondían con débil y pudoroso repiqueteo. Echando el sombrero atrás, el galán miraba osadamente a su pareja, acercaba el rostro al de ella, la perseguía, la acosaba tiernamente de mil modos, sin que Teresa modificase nunca su actitud humilde y sumisa, ni él su aspecto conquistador, sus gimnásticos y resueltos movimientos de ataque.

Era el amor primitivo, el galanteo de los tiempos heroicos, revelado en aquella expresiva danza cántabra, guerrera y dura; la mujer dominada por la fuerza del varón y, mejor que enamorada, medrosa; todo lo cual resultaba más picante atendido el tipo de amazona de Teresa y el habitual encogimiento y circunspección del señorito. Llegó, sin

---

[4] *Repinica*: del verbo *repinicar* ('repiquetear'), galleguismo que utiliza Pardo Bazán también en la forma *repinico*; en este contexto vale tanto como 'ejecutar el baile con los sonidos característicos de los pies y las castañuelas'. En el ejemplo que cito más abajo del cuento "El último baile" el *repinico* se caracteriza como una variante de la muiñeira.

[5] Los *punteados* y *zapateados* (ver más abajo en la misma cita) son las filigranas y adornos que se hacen con los pies en el baile, con la punta y el tacón, respectivamente, más ágil y suave el primero y más ruidoso el segundo.

[6] Cfr.: "Los profesionales y maestros de las castañuelas, postizas o paulina, como se llaman en algunas provincias, son de ayer como quien dice" (Rafael Urbano, "Las castañuelas", *Alrededor del Mundo*, 26 de octubre de 1910, p. 332).

> embargo, un instante en que el galán asomó bajo el vencedor bárbaro, y en medio de los más complicados y rendidos zapateos, dobló la rodilla ante la hermosa, haciendo la figura conocida por *punto del Sacramento*[7]. Fue instantáneo: púsose en pie de un brinco, y dando a su pareja un halagüeño empellón, quedaron de espaldas el uno al otro, pegaditos, acariciándose y frotando amorosamente hombro contra hombro y espinazo contra espinazo. A los dos minutos se separaron de golpe, y con algunos complicados ejercicios de tobillo y algunas vueltas rápidas que arremolinaron las enaguas de Teresa, acabó la *riveirana* y estalló en la sala un motín de aplausos (Pardo Bazán 1885a: 201-206).

En este ejemplo, puesto que se trata de un divertimento de salón, el instrumento que acompaña el baile es el piano, pero lo habitual es que el acompañamiento musical sea de gaita (tamboril, pandereta) en las fiestas populares al aire libre; así lo ilustra el artículo de costumbres "La gallega":

> Cuando con estas bizarras ropas salen a bailar la tradicional muiñeira –danza nacional desde mucho antes de los remotos tiempos en que guerrillas gallegas y lusitanas auxiliaban a Aníbal y contrastaban el poder de Roma–, es imposible imaginar más regocijado y pintoresco golpe de vista: pasan las mujeres, bajos y entornados los ojos, la trenza al viento, arrebolada la tez, movido el dengue por la oscilación del seno, rozando unas con otras las yemas de los dedos, el pie hiriendo blandamente la tierra, en cadencioso girar, arremolinándose a cada vuelta del cuerpo las sayas multicolores, mientras la gaita exhala sus sonidos agrestes y melancólicos, graves o agudos, pero siempre penetrantes, y el tamboril apresura la repercusión de sus notas secas y estridentes, y la pandereta lanza sus carcajadas melodiosas, y los cohetes aran con surcos de luz el cielo y caen disolviéndose en lágrimas de oro (Pardo Bazán 1885b: 379).

Y así se plasma en una escena de *Los pazos de Ulloa*:

> El gaitero, prodigando todos sus recursos artísticos, acompañaba con el punteiro desmangado de la gaita y haciendo oficios de clarinete. Cuando tenía que sonar entera la orquesta, mangaba otra vez el punteiro en el fol[8]; así podía acompañar la elevación de la hostia con una solemne marcha real, y el postcomunio[9] con una muñeira de las más recientes y brincadoras, que, ya terminada la misa, repetía en el vestíbulo, donde tandas de mozos y mozas se desquitaban, bailando a su sabor, de la compostura guardada por espacio de una hora en la iglesia. Y el baile en el atrio lleno de luz, el templo sembrado de hojas de hinojos y espadaña que magullaron los pisotones, alumbrado, más que por los cirios, por el sol que puerta y ventanas dejaban entrar a torrentes, los curas jadeantes, pero satisfechos y habladores, el santo tan currutaco y lindo, muy risueño en sus andas, con una pierna casi en el aire para empezar un minueto y la cándida palomita pronta a

[7] El *punto* o *paso del sacramento* es el que pone fin a la muiñeira.

[8] El *punteiro desmangado*: Le quitaba a la gaita el *punteiro* (tubo de madera, perforado y con una lengüeta sonora que es el que lleva la melodía del canto; es la parte más importante y la más antigua de la gaita) y tocaba con él a modo de clarinete. *Mangaba* (galleguismo) otra vez el *punteiro*: Le volvía a poner el *punteiro* a la gaita. El *fol* es el fuelle de este instrumento, de forma ovoidal, habitualmente cubierto con un paño o terciopelo de color (Preciado 1969: 162).

[9] El (La) *Post Comunio* es una oración que se reza en la Misa después de la Comunión.

> abrir las alas, todo era alegre, terrenal, nada inspiraba la augusta melancolía que suele imperar en las ceremonias religiosas. Julián se sentía tan muchacho y contento como el santo bendito, y salía ya a gozar el aire libre, acompañado de don Eugenio, cuando en el corro de los bailadores distinguió a Sabel, lujosamente vestida de domingo, girando con las demás mozas, al compás de la gaita. Esta vista le aguó un tanto la fiesta (Pardo Bazán 1985: 53-54).

Este baile regional se ha convertido a finales de siglo en una reliquia en trance de desaparición:

> ¡La muiñeira!, ¡ay!, ya no se baila en Galicia. Va siendo una curiosidad, una rareza, un objeto arqueológico. Por todas partes la desplaza una danza indefinible, grosera, que se llama el *agarradiño*, parodia ridícula de los bailes so techado [...].
>
> Ya no se baila aquel baile, más que tradicional, atávico, de orígenes tan misteriosos como los de las danzas guerreras de Escocia y la *giraldilla* asturiana, baile de salvaje energía, atrevido e impetuoso en el varón, deliciosamente tímido y púdico en la mujer; baile en que sólo se concibe que tomen parte los mozos disponibles para combatir y las vírgenes de la tribu, pues su carácter no se aviene con la vejez ni con el estado matrimonial, y las matronas y los *petrucios*[10] lo miran desde su asiento guiñando benévolamente los ojos y riendo con socarronería (Pardo Bazán 1898: 20; cfr. Inzenga 1888: 51-53; López Quintáns 2014).

De ahí que no lo bailen los jóvenes sino los viejos, como el repinico que ejecutan los protagonistas de "El último baile" (1908) en honor de Santa Comba:

> Desde tiempo inmemorial, el día de la fiesta de Santa Comba –dulce paloma cristiana, martirizada bajo Diocleciano, no se sabe si con los garfios o en el ecúleo– se bailaba en el atrio del santuario, después de recogida la procesión, aquel *repinico* clásico, especie de muiñeira bordada con perifollos antiguos, puestos en olvido por la mocedad descuidada e indiferente de hoy [...].
>
> Si apasionados del *repinico* eran los señoritos y las señoras que se divertían una tarde en subir al Montiño, no les iba en zaga el señor abad. En su opinión, el castizo baile representaba las buenas usanzas de otro tiempo, los honestos solaces de nuestros pasados... ¡Mala peste en ese impúdico *agarrado* que ha venido a sustituir a las viejas danzas sin contactos, sin ocasión próxima! "Crea usted que esas cosas las sabemos nosotros por la confesión... El *agarrado*, en el campo, es la disolución de las costumbres" Y a fin de estimular y proteger las danzas de antaño, el señor abad y el señorito de Mourelle largaban cada cual sus cinco pesetas al vencedor del repinico, porque el lauro se disputaba; la opinión pública los discernía al mejor danzarín...
>
> Y gracias a la munificencia del señorito y del párroco, seguía bailándose aún el repinico; pero no por la gente moza, que lo había olvidado completamente y se entregaba con delicia al otro baile pecador. Los que salían al corro, a trenzar puntos, invitando a la pareja, eran tres viejos caducos: Sebastián el Marro, el tío Achoca y el tío Matabóis; y las danzarinas que, rendidas a su llamamiento, pero vergonzosas y recatadas, acababan por asomar al redondel moviendo el pie tímido, con los ojos bajos y las yemas de los dedos junturas [sic], eran la tía Nabiza, la Manuela de Currás y la

[10] *Petrucio*: voz gallega con la que se denomina al jefe de la casa y del núcleo familiar.

> señora María la Fiandeira; entre las tres parejas contarían, de seguro, sus cuatrocientos y pico de años. Nadie, sin embargo, se reía burlonamente cuando las estantiguas rompían a bailar; una sensación de respeto convertía la mofa en aprobación. No era el respeto a las canas ni a las arrugas, sino a la veneración involuntaria del pueblo a todo el que realiza perfectamente un ejercicio corporal, porque no sabía cuál de las parejas repinicaba con mayor garbo, ligereza y donaire. En los primeros momentos, dijérase que los goznes mohosos de aquellos cuerpos se resistían y rechinaban; pero una vez calientes las junturas, daba gozo ver cómo brincaban, cómo señalaban los puntos y pasos, al son de las postizas, meneadas ágilmente por los dedos que había deformado el reúma. Un poco de juventud volvía, no se sabe gracias a qué milagro, a las piernas temblonas, a los brazos cansados de la labor, a las cabezas en que ya la piel se pegaba a los huesos secos... y el repinico, una vez todavía, era vitoreado y aplaudido por el concurso, pareciendo la gaita sonar más alegre y estridente para acompañar el baile tradicional, la danza de los mayores, de los que duermen en los cementerios herbosos, en la gran paz de lo eterno... (Pardo Bazán 1908: 7-8).

Estos textos son auténticos documentos folclóricos sobre un baile que se considera en vías de desaparición, ya que ha sido desplazado entre los jóvenes por el "impúdico *agarrado*". Es una de las formas que adquiere en Emilia Pardo Bazán la contribución a la preservación del folclore de su tierra (Sotelo 2007; Saurín 2009).

## *OTROS BAILES POPULARES.*

Con el mismo afán de mostrar los bailes característicamente españoles escribió Pardo Bazán el único artículo que dedicó al flamenco, titulado "Sesión flamenca", que se publicó en 1886 en *Les Matinées Espagnoles*[11]. No escribió más sobre este característico baile español, probablemente porque el espectáculo del flamenco solía contemplarse por aquellos años en los cafés cantantes, espacios poco adecuados para una aristócrata, que podría comprometer su honorabilidad y su status social con su presencia en tales ambientes (Clúa 2016: 139-140)[12]. En el artículo se glosa el espectáculo en el contexto de una fiesta de sociedad en el que intervienen dos cantaoras, una chula y una gitana, y un bailaor, descritos con todo detalle, destacando los elementos pintorescos (exóticos) de su aspecto físico (la belleza de la chula y la fealdad de los gitanos), de su atuendo (el mantón de Manila y el chal bordado de color rojo) y del baile que ejecutan. La chula canta y luego baila:

[11] Una traducción de este artículo se publicó en *El Museo popular. Periódico-Biblioteca*, año I, nº 2, pp. 2-4; año I, nº 3, pp. 1-3; este periódico madrileño comenzó a publicarse en enero de 1887. Por otra parte, un fragmento del artículo se publicó con el título de "Flamenca" en el número especial dedicado a *L'Espagne* por la *Nouvelle Revue Internationale*, 1900, pp. 217-218, y previamente en un número especial de la revista *Pâques Fleuries*, 1898, pp. 82-83 (Pérez Romero 2010: 5). Esporádicamente encontramos en la prosa pardobazaniana alguna referencia igualmente pintoresquista al flamenco, como en el cuento "El casamiento del diablo" (*El Guadalete*, Jerez de la Frontera, 31 de enero de 1896, p. 1): "Tenía la primera ojos de lumbre, aceitunada tez, pelo color de ala de cuervo, talle flexible, y entre sus dedos morenos y afinados temblaban las andaluzas castañuelas y repicaba la pandereta encintada de vivos colores. A su cuerpo de serpentinas curvas se ceñía el mantón manileño, y sus pies calzados de raso herían el suelo con gracioso ritmo".

[12] No obstante, Hernández Jaramillo (2016: 77) afirma que "In the last decades of the XIXth century we find flamenco practically in every social context, from slums of cities to aristocratic and royal gatherings and parties".

> Le corps jeté en arrière par una violente inclinaison, comme si la danseuse était sur le point de s'évanouir sur l'estrade, la tête penchée comme si elle n'eut pu resister au poids du chignon et des fleurs; la bouche entr'ouverte, les bras levés, son peignoir dessinant les formes gaillardes qui se balançaient intrépidement à ce rythme spécial que rien ne définit que cette intraduisible parole espagnole, *meneo*, sans tourner, sans avancer, sans sortir d'un point donné, la ballérine foulait la poussière d'une façon si menue –comme l'héroïne de Cervantes– que si les domestiques ne l'eussent pas balayée promptement, certainement il n'en fut pas resté une particule que le pied badin n'eut soulevée ou secouée.
>
> Et cependant… ceux qui avaient vu ailleurs cette Salomé de café concert savaient que ce n'était pas tout son repertoire de contorsions qu'elle exhibait alors à la lumière (Pardo Bazán 1886: 83-84).

Este artículo muestra la centralidad del cuerpo de la mujer en el escenario como elemento de placer visual que apela al deseo del espectador, algo habitual en el periodo de entresiglos, como ha señalado Isabel Clúa (2016: 35, 146); también es un ejemplo de la convergencia de la danza con la histeria y sus códigos corporales y con la imagen de la mujer fatal (Dijkstra 1994: 243-248; Clúa 2016: 147-155); son muchos los textos que recogen y amplifican la caracterización de la bailarina como mujer fatal en general y como Salomé en particular (Dijkstra 1994: 379-400; Clúa 2016: 162-163).

Al baile de la chula sigue el del gitano, de sobrenombre *Laid*, que sorprende por la excelencia de su arte:

> Il fallait voir sa merveilleuse égalité dans le piétinement; il fallait entendre le roulement rapide et cadencé de ses pieds aîlés sur le plancher de l'estrade, qui obéissait à cette percussion musicale, laissant bien loin derrière elle la sonorité de la meilleure paire de castagnettes; il fallait admirer le contour flexible de ses hanches intelligentes, où paraissaient se concentrer le feu et la vie de tout le corps, puisque les bras et le jambes ne prenaient que peu de part à la fonction, et que l'homme éxécutait la danse fringante et fatiguante, sans sortir d'un espace qu'eut couvert le mouchoir de dentelle d'une des femmes présentes (Pardo Bazán 1886: 84).

El primitivismo de este baile y el exotismo de los bailarines son señas de identidad de un pueblo, el gitano, algunos de cuyos aspectos característicos acabaron siendo considerados distintivos de la nación española en el siglo XIX (Andreu 2016: 299-306). Nada tienen que ver estos exóticos y comedidos bailadores, sacados de su hábitat natural, con los que Dª Emilia tuvo ocasión de observar durante la Exposición Universal parisina de 1889 en un *cafetucho* primero y luego en la misma Exposición, cuyas gitanas

> se pasan de feas, traperas, descocadas, inhábiles en bailar y aguardentosas en cantar. La *estrella* de la compañía es la *Macarrona* (¡vaya un nombre para gitana!, ¡si dijese *Macarena*!), la cual baila un poco mejor y no carece de sandunga; así es que los franceses la consideran una hurí, una *Carmen*, y se pirran por sus pataditas y sus quiebros. El resto de las gitanas repito que no colaría por acá, ni tiene que ver con las

> famosas bailadoras de Silverio[13] y otras *artistas* de lo fino del género, en que caben muchos grados, y hay seda y estopa [...].
>
> Las gitanas del Campo de Marte toman cada postura y se permiten cada desplante, que abochorna. Los que las jalean compiten con ellas en descaro, y en lugar de canciones flamencas, sirven al público coplillas de zarzuela del repertorio antiguo (Pardo Bazán 1889: 96-97).

También andaluz y nacional es el fandango, que se considera uno de los estilos del flamenco, y, al igual que la muiñeira, un baile en vías de desaparición: "es verdad: que el fandango ya no se baila; que yo soy española y no he visto fandanguear en toda mi vida" (Pardo Bazán 1896). En la novela *Dulce Dueño* Lina contempla la ejecución de un fandango por un grupo de mujeres solas, mientras José María trata de seducirla:

> La noche de un día en que no hemos salido a pasear largo, al través de la tupida reja de mi salita, que está en la planta baja, oigo guitarrear. José María me llama, me invita a asomarme a las ventanas del comedor, que caen al patio, para ver el jaleo[14]. Es él quien ha convocado a las contadísimas bailarinas de fandango que quedan en Loja y su contorno, ya todas viejas, cascadas, porque las mocitas ahora dan en aprender otros bailes, de estos a la moderna, achulados, no moriscos. Estas ventanas no tienen reja y nos recostamos en el antepecho el primo y yo. Don Juan Clímaco y Gugú han sacado sillas al patio. La música del fandango es una especie de relincho árabe[15], una cadencia salvajemente voluptuosa, monótona, enervante a la larga. La luna, colgada como lámpara de plata en un mirrab pintado de azul, alumbra la danza, y el movimiento presta a los cuerpos ya anquilosados de las danzarinas, un poco de la esbeltez que perdieron con los años. Sus junturas herrumbrosas dijérase que se aceitan, y entre jaleamientos irónicos y risas sofocadas de la gente campesina que se ha reunido, bailan, haciéndose rajas, las viejecitas[16]. Baila con sus piernas el Pasado, la leyenda del agua antigua, donde las moras disolvieron sus encendidas lágrimas... [...].
>
> Allá fuera siguen bailando, y las coplas roncas gimen amores encelados, penas mahometanas, el llanto que se derramó en tiempo de Boabdil... (Pardo Bazán 1989: 196).

---

[13] *Silverio* Franconetti, fallecido en 1889, fue un célebre cantaor de flamenco fundador de varios cafés flamencos, entre otros el Café Silverio de Sevilla, donde se pudo ver a finales del siglo XIX lo mejor del flamenco.

[14] *Jaleo*: "Bulla, algazara, fiesta, diversión", y, más específicamente, "fiesta flamenca". Es también el nombre de varias modalidades de baile andaluz, así como de la tonada y coplas que acompañan a este baile.

[15] El *fandango* es un baile al que muchos atribuyen un origen árabe, que se ejecuta con acompañamiento de música (guitarra, castañuelas o palillos) y canto, como en este caso. Señala Preciado (1969: 108) que la de fandango "es una denominación general que incluye la rondeña, la *malagueña*, las granadinas y las *murcianas*. Estébanez Calderón cree que también las *soleares*, *javeras* y *peteneras* forman parte del grupo del fandango"; Hernández Jaramillo (2016: 79), sin embargo, estima que todas estas formas tienen similitudes musicales, pero históricamente son entidades diferenciadas. El éxito del flamenquismo en el último cuarto del siglo XIX llevó a la casi total desaparición de bailes como el fandango; aunque esta situación tal vez se deba también a la decadencia general del arte de la danza en las tres últimas décadas del citado siglo (Ibíd.: 83-84); su resurgimiento se produce a partir de los años 30 del siglo XX (Ibíd.: 87).

[16] La expresión *hacerse rajas* ("fatigarse y darse prisa a concluir alguna cosa con demasiado afecto", *Covarrubias*) se encuentra en numerosos textos del Siglo de Oro (Cervantes, Tirso de Molina).; v.gr. Cervantes la utiliza cuando quiere describir el movimiento de todo el cuerpo en el baile: "Pero ¿qué música es esta? / ¿qué guitarras y sonajas / pues los frailes se *hacen rajas*? (*El rufián dichoso*, vv. 1744-1746).

Y es que en la narrativa pardobazaniana con alguna frecuencia las escenas de bailes populares son protagonizadas por mujeres solas, probablemente por influencia de la danza oriental (Dupont 2012: 66-68):

> Y, sin embargo, la danza de la *Imperio* –como la de Salomé– no es indecorosa, no es sicalíptica[17]. Es de las que baila solamente la mujer, sin compañía de varón; nótese que esto caracteriza a los países orientales, en que el hombre –tetrarca, bajá, sultán, pirata argelino– mira. "Danza para mí Salomé", exclama Herodes. No se le ocurre decir: "Danza conmigo" (Pardo Bazán 1914).

El baile de las cigarreras en *Insolación,* también de mujeres solas, es una improvisación sobre varias piezas de la popular zarzuela *Cádiz* (auténtica *banda sonora* de la novela[18]) que desgrana el indispensable piano mecánico:

> En efecto, el corredor aéreo de enfrente ofrecía curiosa escena coreográfica. Un piano mecánico soltaba, con la regularidad que hace tan odiosos a estos instrumentos, el duro chorro de sus martilleadoras tocatas: *Cádiz* hacía el gasto: paso doble de *Cádiz*, tango de *Cádiz*, coro de majas de *Cádiz*[19]... y hasta una veintena de cigarreras, de chiquillas, de fregonas muy repeinadas y con ropa de domingo, saltaba y brincaba al compás de la música, haciendo a cada zapateta temblar el merendero... Asís veía pasar y repasar las caras sofocadas, las toquillas azul y rosa; y aquel brincoteo, aquel tripudio suspendido en el aire[20], sin hombres, sin fiesta que lo justificara, parecía efecto

[17] Sobre el término *sicalíptica* véase Ezama 1988: 75, 77, 78. Sobre el desarrollo escénico de la si*c*alipsis véase Alba 2015: 87-130.

[18] *Cádiz. Episodio nacional cómico-lírico-dramático en dos actos, dividido en nueve cuadros, en verso*, con música de Federico Chueca y Joaquín Valverde y letra de Javier de Burgos, estrenado en el Teatro Apolo el 20 de noviembre de 1886. Está basado en uno de los *Episodios Nacionales* de Galdós.

[19] El *pasodoble de Cádiz* es la "Marcha de Cádiz", que se sitúa casi al final de la primera parte de la zarzuela; la segunda se abre con un "Preludio y tango flamenco". El coro de majas interviene en el "Pasacalle del barrio de la Viña" de la primera parte. El pasodoble, de marcado tono patriótico, fue muy popular, funcionando durante unos años como una especie de himno nacional: "Ante todo, ¿nació ese pasodoble en la zarzuela *Cádiz*? No, señor; se oyó hace bastantes años, sin letra y desnudo de orquestación en el drama *El soldado de San Marcial*, donde lactó la criatura y pasó inadvertida antes de marcar gallardamente el paso de nuestros soldados por las calles de Cádiz y de gritar "¡Viva España!" con el santo ardor del cual arranca, sin duda alguna, la popularidad de la pieza. Después fue la salsa de todos los platos que se condimentaron en Cádiz, cuando España entera actuó de bólido en el asunto del submarino *Peral*. Vinieron luego lo de Melilla y la guerra de Cuba, y el pasodoble ha acompañado, acompaña y acompañará marcialmente a los soldados de todas armas que tienen que habérselas con los mambises. Tal es la etiología del citado paso doble, elevado súbitamente a la categoría de himno, trocado, de bullanguero y garboso camarada musical de nuestros soldados, en invocación a los dioses lares" (Antonio Peña y Goñi, "Crónicas madrileñas. ¡Viva España!", *La Época*, 29 de febrero de 1896, p. 1); luego cayó en el olvido. Pereira-Muro (2012) interpreta la presencia de la zarzuela como intertexto en *Insolación* como una irónica reflexión sobre la identidad nacional española.

[20] *Tripudio*: Danza coral, una de las más solemnes ejecutadas en Roma, así llamada porque quienes la practicaban daban grupos repetidos de tres golpes en el suelo, por lo que era muy rítmica (Preciado 1969: 261-262).

> escénico, coro de zarzuela bufa[21]. Asís se imaginó que las muchachas cobraban de los fondistas algún sueldo por animar el cuadro (Pardo Bazán 2001: 257-258).

En *La Tribuna* el baile de Carnaval de las cigarreras presenta un carácter un poco diferente, ya que las muchachas se han ataviado con disfraces masculinos (paisanos, grumetes) y femeninos, con lo que hay un cierto grado de ambigüedad sexual, puesto que las parejas están constituidas sólo por mujeres:

> Mientras los paisanos punteaban y repicaban un paso de baile regional, los grumetillos habían elegido el *zapateado*, donde la viveza del meridional bolero se une al vigor muscular que requieren las danzas del Norte[22]. Bien ajena a que la viese ningún profano, puesta la mano en la cadera, echada atrás la cabeza, alzando de tiempo en tiempo el brazo para retirar la gorrilla que se le venía a la frente, Amparo bailaba. Bailaba con la ingenuidad, con el desinterés, con la casta desenvoltura que distingue a las mujeres cuando saben que no las ve varón alguno, ni hay quien pueda interpretar malignamente sus pasos y movimientos. Ninguna valla de pudor verdadero o falso se oponía a que se balancease su cuerpo siguiendo el ritmo de la danza, dibujando una línea serpentina desde el talón hasta el cuello. Su boca, abierta para respirar ansiosamente, dejaba ver la limpia y firme dentadura, la rosada sombra del paladar y de la lengua; su impaciente y rebelde cabello se salía a mechones de la gorra, como revelación traidora del sexo a que pertenecía el lindo grumete, si ya la suave comba del alto seno y las fugitivas curvas del elegante torso no lo denunciasen asaz. Tan pronto, describiendo un círculo, hería con el pie la tierra, como, sin moverse de un sitio, *zapateaba* de plano, mientras sus brazos, armados de castañuelas, se agitaban en el aire, bajaban y subían a modo de alas de ave cautiva que prueba a levantar el vuelo (Pardo Bazán 1981b: 174).

## *EL BAILE ORIENTAL: LA DANZA DEL CHAL.*

Mucho hay de oriental en estos bailes, en las actitudes de las bailarinas y en las de quienes las contemplan; pero la fascinación por el Oriente y su vinculación con el genio del pueblo español y con sus manifestaciones artísticas (Andreu 2016: 81-113) va mucho más allá en la prosa de Emilia Pardo Bazán.

En el siglo XIX las Exposiciones Universales fueron el escaparate donde se exhibieron las danzas más modernas e internacionales, que hicieron del cuerpo femenino un espacio

---

[21] *Zarzuela bufa*: En 1866 se estrenó la pieza teatral de Eusebio Blasco *El joven Telémaco*. *Zarzuela mitológico-burlesca en dos actos*, basada en la obra de Fénelon, primer exponente del género bufo en España, un teatro lírico de carácter cómico burlesco que imitaba las obras representadas en el Teatro de los Bufos Parisienses, cuyo modelo era el dramaturgo francés Jacques Offenbach; ante su éxito, el actor cómico Francisco Arderíus constituyó la compañía de los Bufos madrileños (luego Bufos Arderíus); el éxito del género alcanzó hasta 1872, siendo el año 1867 el más exitoso con 21 obras estrenadas. Eusebio Blasco fue uno de los autores que más obras proporcionó al género bufo, publicadas en la colección el *Repertorio de los Bufos Arderíus*, que abarca unos 80 textos, de los cuales más de la mitad en un acto. Las piezas de los Bufos fueron estimadas en su aspecto musical, puesto que contaban con el concurso de importantes compositores (Rogel, Barbieri, Arrieta), pero la calidad de los libretos fue muy cuestionada, por su lenguaje y expresiones, pero sobre todo por su actitud de crítica social y política y su erotismo. La danza tiene una presencia importante en el teatro bufo (Casares 1996-1997).

[22] El *meridional bolero* es una danza de tradición española (particularmente andaluza), bien conocida ya desde el siglo XVIII en la que tienen un papel muy relevante los movimientos de brazos y que se ejecuta con acompañamiento de castañuelas; habitualmente se baila en pareja (Preciado 1969: 108-109).

de atracción y del erotismo una forma de seducción. V.gr. en la de París de 1889 fue la bella Fatma la que destacó con su danza del serrallo, en la de Chicago en 1893 se hizo célebre Fahreda Mahzar (*Little Egypt*; Buonaventura 1994: 102-104), y en la parisina de 1900 se significaron la danzarina Loie Fuller con su danza serpentina y la actriz y bailarina japonesa Sada Yacco[23].

En sus "Cartas sobre la Exposición" de 1889 Pardo Bazán toma notas sobre las bailarinas javanesas, cuyo baile "no recuerda, por cierto, la voluptuosa danza de Salomé, sino las místicas ceremonias de Salammbô en adoración ante la diosa Tanit[24]. No cabe duda: la coreografía de las javanesas tiene carácter religioso" (1889: 89). También escribe sobre la danza del serrallo de la bailarina tunecina "La bella Fatma", que, curiosamente, describe en términos de movimiento armónico y de actitud decente:

> Fatma, premiada con medalla de oro en no sé qué concurso de belleza [...] es un tipo perfectísimo de hermosura oriental. La Haydee del poema de Byron debía de parecerse a Fatma[25]. La cual representa unos veinticuatro años y es morena, de ese moreno bruñido y caliente que parece bañado en ámbar y coloreado con pétalos de rosa de Alejandría. Los ojos los tiene ovales, largos, resguardados por tupidas pestañas; el mirar dulce y manso, sin frialdad; la boca es un rubí partido, por gala, en dos. Su nariz ostenta la majestad de las narices semíticas, pero sin exageración del corte aguileño. Sus regios brazos, sus magníficas formas, su pelo como la endrina, suelto en rica mata, completan la perfección de tan soberano pedazo de hembra [...]
>
> Vestía Fatma túnica floja de damasco verde recamado de oro; el corpiño se abría sobre la camiseta de gasa rosa, que indiscreta jugaba sobre el bíblico seno. El faldellín de gasa blanca tramada de plata envolvía en sus pliegues el redondo tobillo, rematado en pie no pequeño, nunca desfigurado por la botina europea, libre y bien delineado, como el de las estatuas. En la cabeza no llevaba birrete ni sarta de zequíes[26], sino una guirnalda de amapolas y no sé qué joyas orientales. Cuando bajó del estrado y se acercó al público para bailar la danza del serrallo sus movimientos eran más armónicos

[23] En este respecto, Buonaventura (1994: 101) afirma: "When a dance is taken out of its cultural context and served up as a theatrical spectacle in the outside world it necessarily changes [...] it is often misunderstood and perceived merely as an oddity".

[24] En la novela flaubertiana, Salammbô está consagrada a la principal diosa de la mitología cartaginesa, Tanit, aunque no es su sacerdotisa ni tampoco hay escena de adoración alguna en el relato, si bien es cierto que la protagonista conoce muy bien la historia y el misterio de la diosa con la que en algunos momentos se identifica. Y pese al distingo que aquí hace la escritora, lo cierto es que Salammbó se presenta en los capítulos X y XI seduciendo a Mathaôs a fin de que este le devuelva el *zaïmph* robado a la diosa Tanit que sirve de protección a la ciudad de Cartago; para tal fin Salammbô suelta sus cabellos, se desnuda y baila con la serpiente Pitón, dejándose luego acicalar por su esclava con perfumes y cosméticos, con varias capas de ricas vestimentas, con joyas; ante Mathaôs se despoja de los velos que la cubren y, tras yacer con él, consigue recuperar el velo de la diosa. Es por tanto Salammbô un personaje a medio camino entre el misticismo y el erotismo.

[25] *Haydee* es la protagonista femenina del *Don Juan* de Byron (1819-1824).

[26] *Zequíes*: monedas de oro, entre los árabes.

> y su actitud más decente que nunca[27]. Pensaba yo que los franceses tienen la sangre de horchata y el alma de cántaro, porque al empezar a bailar tan preciosa criatura, ni siquiera dijeron "bendita sea tu madre". Aquí, si baila Fatma, arrojarán a la escena los sombreros; y si la ve Zorrilla, a pesar de los años, desenfunda nuevamente la guzla del rabí y le dedica media docena de kásidas, con aquello del ramo de mirra, búcaro fresco lleno de olores y otros piropos de su musa mora[28] (Ibíd.: 92-94).

Por último, la escritora contempla la danza del vientre ejecutada por las bailarinas egipcias o almeas que, matiza, son distintas de las bayaderas indostánicas:

> La bayadera es una mezcla de sacerdotisa y cortesana; consagrada al culto de la diosa Rambha, la Venus del Olimpo indostánico, la vida airada es para ella una especie de rito religioso. La almea no tiene nada de sacerdotisa; no pasa de una saltarina alquilona, que ameniza las bodas, los banquetes y hasta los entierros mahometanos (Ibíd.: 94)[29].

Y su danza del vientre recuerda al flamenco:

> Es nuestro baile flamenco en estado de larva, sacudiendo en vez de las caderas el abdomen, y omitiendo el quiebro saladísimo, como si dijésemos, la pimienta y canela de esa danza. Que no es bonito ver a una mujer casi inmóvil y con la tripa convulsa, me parece ocioso decirlo. Tendrá todo el color local que se quiera pero no tiene maldita la gracia (Ibíd.).

Parecida visión negativa de este lugar del cuerpo femenino, que es el vientre, tienen otros escritores de fin de siglo: es el lugar del deseo donde se trama la perdición del hombre, y su lugar de exhibición las Exposiciones Universales parisinas de 1889 y 1900 (Ducrey 1996: 262-273).

El personaje de la bailarina Fatma es evocado al hilo del baile de Rosario Quiñones en la novela pardobazaniana *El saludo de las brujas:* "bailó la danza del chal, la que

---

[27] Ignoro cuál es esta *danza del serrallo*; quizás sólo sea una danza árabe de las que se bailan en el serrallo para entretenimiento de las mujeres, pero desde luego no es la danza del vientre; podría tal vez corresponder a la danza de los siete velos, que se incorpora, por ejemplo, en la versión musical de la *Salomé* de Oscar Wilde (véase más abajo). En un artículo posterior (Pardo Bazán 1893d) recuerda la escritora a esta bailarina, a la que tilda de *hurí*, y da algunos detalles más sobre su baile al que denomina *danza del chal*: "Cuando Fatma salía al tablado, y en graciosos giros, con lánguido y dulce compás, enroscaba al talle, o hacía flotar sobre su cabeza la nube de gasa, ni yo sentía repulsión, ni parte de los espectadores relinchaba, como oí relinchar en el Circo, al ejecutar su pantomima la *Bella* [*Chiquita*]. No aseguro que el baile de Fatma fuese edificante, ni de eso se trata; pero no era abyecto, sino muy gentil y encantador".

[28] *Guzla*: especie de violín de una sola cuerda de sonido dulce y armonioso, utilizado por los árabes. *Rabí* ('maestro'): título que dan los judíos a los sabios de su ley que tienen jurisdicción en materia de religión. *Kásidas:* "Composiciones poéticas árabes y persas, monorrimas, de asuntos variados y con un número indeterminado de versos". Cfr.: "Yo tengo en mi guzla de son berberisco / el germen del cuento y el ser del cantar, / y se oye en el son de mi canto morisco, / la brisa marina que orea el lentisco / y el río que bulle, cruzando el palmar. / Yo vivo entre flores y duermo entre aromas: / mi kiosco perfumo / con índicas gomas / y esencias de rosa, de mirto y zahar; / arrullo en la siesta me dan las palomas, / mi vida es un sueño sin hiel, ni pesar (Zorrilla, Kásida del poeta árabe –rabí– en *Hojas traspapeladas de los Recuerdos del tiempo viejo,*1882).

[29] Ignora Dª Emilia cuál es realmente el status de las almeas (*almeh*, *awalim*) sobre las que habla con mucha ligereza; al parecer eran "learned women" que solían llevar una vida modesta, si bien entre las menos acomodadas algunas de ellas cantaron y bailaron en público (Buonaventura 1994: 48-49).

bailaba Fatma en la Exposición" (2000: 108). Obviamente la narradora confunde dos bailes distintos: la danza del serrallo (que es la que bailó Fatma) y la del chal, tal vez porque en ambas andan enredados los velos, chales, gasas y fajas, cfr.:

> Ahora abre ese piano y toca ahí la música de la *danza del chal*... Estoy tan alegre, soñando en mi boda, que tengo ganas de bailarla.
>
> Con un movimiento súbito, Rosario arrancó la flecha de oro que sujetaba su moño, y se desciñó la faja roja de crespón, para que hiciese de chal. Acordábase de la escena del final de *Gioconda*, y sentía no poder clavarse un cuchillo, muy agudo, que partiese de golpe el corazón, para que cesase de latir y de doler[30]... Arqueando los brazos y cogiendo la faja por ambos extremos, comenzó aquella danza lenta y provocadora, de lánguidas inflexiones, que a veces tiene un giro rápido, como vuelo repentino de ave que se lanza al azul del cielo, y recae fatigada, columpiándose en una rama. Los negros cabellos sueltos exhalaban, al flotar en el aire, embriagador perfume de violeta, y la cabeza, echada atrás, oscilaba al ritmo suave del baile exótico... Yalomitsa reía candorosamente, hiriendo las teclas, mientras la banda roja describía espirales y venía a enroscarse al talle cimbrador de Rosario... (Pardo Bazán 2000: 80)
>
> Y Rosario, que me parecía una criatura celestial... es ni más ni menos que una mujer luciferina... ¡Si supieses, Lipe, si supieses que hace pocos días, casi puedo decir pocas horas, me prometió a mí, a mí mismo, Gregorio Yalomitsa en persona, quererte, casarse contigo! ¡Y estaba tan alegre, tan alegre... que hasta bailó la danza del chal, la que bailaba Fatma en la Exposición!
>
> Felipe cerró los ojos; una visión deleitosa acababa de recordarle las posturas, los lánguidos movimientos de Rosario en esa danza que a su vista había ejecutado una vez en el taller; y el recuerdo le quemaba de tal modo el alma, que sentía un deseo incontrastable de destrozar alguna cosa, de herir, de matar (Ibíd.: 108).

La danza del chal es un baile que Pardo Bazán sitúa en el periodo romántico, y cuyos referentes históricos son al menos tres: Barbara von Krüdener, Emma Hamilton y Juliette Récamier. Sobre la primera de ellas escribe la autora coruñesa:

> El asunto de Valeria es igual al de Werther, como ya notó Sainte Beuve: trátase de un caballero que se enamora de la mujer de su mejor amigo, y lucha en vano por triunfar de una pasión funesta, hasta que, no pudiendo conseguirlo, se suicida. La heroína de la historia, parece cosa averiguada que es la propia Madama Krüdener, que se retrata de un modo apenas disfrazado en las páginas del libro, y pinta un lindo cuadro de la época de la Restauración, al describirse a sí misma bailando aquella *danza del chal*, que de

[30] Mientras Rosario baila la danza del chal rememora el momento en que la heroína se suicida en el acto IV de la ópera *La Gioconda*, clavándose un cuchillo en el corazón ante la imposibilidad de estar con su amado Enzo Grimaldo; esta ópera en cuatro actos, con música de Amilcare Ponchielle y libreto de Arrigo Boito, fue estrenada en 1876 y se hizo una segunda versión de la misma en 1880; se representó en España en varias ocasiones, tanto en Madrid como en Barcelona, incluso en Sevilla, sobre todo en los años 80 y 90.

tal modo entusiasmaba cuando la ejecutaba en los salones (Pardo Bazán 1923: 186)[31].

Lady Hamilton[32] es citada en la novela de Krüdener como iniciadora de esta danza: "Milady Hamilton, douée de ces avantages précieux, donna la première une idée de ce genre de danse vraiment dramatique, si l'on peut dire ainsi" (Krüdener 1804: 193).

En la danza del chal parece ser que era también una experta Madame Récamier[33]:

> On a tant parlé de la *danse* de Mme. Récamier qu'il convient peut-être d'en dire un mot. Belle et faite à peindre, elle excella en effet dans cet art. Elle aima la danse avec passion pendant quelques années, et, à son début dans le monde, elle se faisait un point d'honneur d'arriver au bal la première et de le quitter la dernière: mais cela ne dura guère. Je ne sais de qui elle avait appris cette *danse du châle,* qui fournit à Mme. de Staël le modèle de la danse qu'elle prête à *Corinne*. C'était une pantomime et des attitudes plutôt que de la danse. Elle ne consentit à l'exécuter que pendant les premières années de sa jeunesse. Pendant le triste hiver de 1812 à 1813 que Mme. Récamier, exilée, passa à Lyon, un jour que l'isolement lui pesait plus cruellement que de coutume, pour tromper son ennui et sans doute aussi se rappeler d'autres temps, elle voulut me donner une idée de la danse du châle: une longue écharpe à la main, elle exécuta en effet toutes les attitudes dans lesquelles ce tissu léger devenait tour à tour une ceinture, un voile, une draperie. Rien n'était plus gracieux, plus décent et plus pittoresque que cette succession de mouvements et cadences don't on eût desiré fixer par le crayon toutes les attitudes (Récamier 1860: 18).

Tal vez Mme. de Staël se inspirara en la danza de esta última para el baile de su protagonista en *Corinne ou l'Italie*, ya que una nota de la autora reza:

> C'est la danse de madame Récamier qui m'a donné l'idée de celle que j'ai essayé de peindre. Cette femme, si célèbre par sa grâce et sa beauté, offre l'exemple, au milieu de ses revers, d'une résignation si touchante et d'un oubli si total de ses intérêts personnels, que ses qualités morales semblent à tous les yeux aussi remarquables que ses agréments (Staël 1836: 699).

---

[31] Cfr.: "Le schall, qui est en même temps si antique, si propre à être dessiné de tant de manières diferentes, drappe, voile, cache, tour-à-tour la figure, et se prête aux plus séduisantes expressions. Mais c'est Valérie qu'il faut voir: c'est elle qui, à la fois décente, timide, noble, profondément sensible, trouble, entraîne, émeut, arrache des larmes, et fait palpiter le Coeur comme il palpite quand il est dominé par un grand ascendant; c'est elle qui possède cette grace charmante qui ne peut s'apprendre, mais que la nature a révélée en secret à quelques êtres supérieurs. Elle n'est pas le résultat des leçons de l'art; ella a été apportée du ciel avec les vertus: c'est elle qui étoit dans la pensée de l'artiste qui nous donna la Vénus pudique, et dans le pinceau de Raphaël… Elle vit surtout avec Valérie; la décence et la pudeur sont ses compagnes; elle trahit l'âme en cherchant à voiler les beautés du corps" (Krüdener 1804: 103-104).

[32] Lady Hamilton fue conocida por sus *affaires* amorosos con varios hombres públicos de posición acomodada (entre ellos el vicealmirante Horatio Nelson), y ejemplo de mujer fatal inmortalizada en diversos retratos, uno de los cuales de Louise Elizabeth Vigée-Lebrun, la representa al modo de una bacante bailando y agitando la pandereta; en literatura la recrearon, entre otros escritores, Goethe, Dumas y Villiers de L'Isle-Adam (Ducrey 1996: 129, 485-489).

[33] M. Arsène Houssaye (1863: 326-327) sostiene que fue Mme. Tallien (Teresa Cabarrús) quien enseñó a Mme. Récamier la *danse de la clamyde* o *danse du châle*.

Pero la danza de Corina no se asemeja mucho a la de Mme. Récamier: no es una danza del chal realizada por una mujer ante un observador masculino; es una danza napolitana (una *tarantella*) que Corina baila en pareja con el príncipe de Amalfi, acompañándose de una pandereta. Con mayor probabilidad el personaje de Mme. de Staël pudo inspirarse en las bayaderas indostánicas o en las bailarinas representadas en los frescos de Herculano[34], referentes estos dos últimos que se citan explícitamente:

> Corinne, avant de commencer, fit avec les deux mains un salut plein de grâce à l'assemblée; et, tournant légèrement sur elle-même, elle prit le tambour de basque que le prince d'Amalfi lui présentait. Elle se mit à danser, en frappant l'air de ce tambour de basque; et tous ses mouvements avaient une souplesse, une grâce, un mélange de pudeur et de volupté qui pouvait donner l'idée de la puissance que les bayadères exercent sur l'imagination des Indiens, quand elles sont pour ainsi dire poètes avec leur danse, quand elles expriment tant de sentiments divers par les pas caractérisés et les tableaux enchanteurs qu'elles offrent aux regards. Corinne connaissait si bien toutes les attitudes que représentent les peintres et les sculpteurs antiques, que, par un léger mouvement de ses bras, en plaçant son tambour de basque tantôt au-dessus de sa tête, tantôt en avant avec une de ses mains, tandis que l'autre parcourait les grelots avec une incroyable dextérité, elle rappelait les danseuses d'Herculanum, et faisait naître successivement une foule d'idées nouvelles, pour le dessin et la peinture.
>
> Ce n'était point la danse française, si remarquable par l'élégance et la difficulté des pas; c'était un talent qui tenait de beaucoup plus près à l'imagination et au sentiment. Le caractère de la musique était exprimé tour-à-tour par la précision et la mollesse des mouvements. Corinne, en dansant, faisait passer dans l'âme des spectateurs ce qu'elle éprouvait, comme si elle avait improvisé, comme si elle avait joué de la lyre, ou dessiné quelques figures; tout était langage pour elle; les musiciens, en la regardant, s'animaient à mieux faire sentir le génie de leur art; et je ne sais quelle joie passionnée, et quelle sensibilité d'imagination, électrisaient à-la-fois tous les témoins de cette danse magique, et les transportaient dans une existence idéale, où l'on rêve un bonheur qui n'est pas de ce monde.
>
> Il y a un moment dans cette danse napolitaine oú la femme se met à genoux, tandis que l'homme tourne autour d'elle, non en maître, mais en vainqueur. Quel était dans ce moment le charme de la dignité de Corinne! Comme à genoux elle était souveraine! Et quand elle se releva, en faisant retentir le son de son instrument, de sa cymbale aérienne, elle semblait animée par un enthousiasme de vie, de jeunesse et de beauté, qui devait persuader qu'elle n'avoit besoin de personne pour être heureuse. Hélas! Il n'en était pas ainsi; mais Oswald le craignait, et soupirait en admirant Corinne, comme si chacun de ses succès l'eût séparée de lui. À la fin de la danse, l'homme se jette à genoux à son tour, et c'est la femme qui danse autour de lui. Corinne en cet instant se surpassa encore, s'il était posible: sa course était si légère, en parcourant deux ou trois fois le même cercle, que ses pieds chaussés en brodequins volaient sur le plancher avec la rapidité de l'éclair; et quand elle éleva une de ses mains, en agitant son tambour de basque, et que de l'autre elle fit signe au prince d'Amalfi de se relever, tous les hommes étaient tentés de se mettre à genoux comme lui[35] (Ibíd.: 698-699).

[34] Las ruinas de *Herculano* fueron descubiertas de forma casual durante unas excavaciones en 1711. El fresco de las bailarinas al que se alude quizás no sea de Herculano sino de Pompeya: la llamada Casa de las bailarinas se desenterró en 1814; las danzarinas pompeyanas inspiraron muchos textos literarios durante el siglo XIX, v.gr. Jean Bertheroy, *La bailarina de Pompeya* (1899).

[35] Este final de baile presenta un cierto parecido con el de la riveirana de *El cisne de Vilamorta* ya citada.

No obstante, todos estos personajes femeninos bailan de modo decente, sin asomo de voluptuosidad, en tanto que Rosario Quiñones en *El saludo de las brujas* ejecuta un baile sensual para el que la inspiración hubo de venir de otra parte: de las bayaderas indias o de las sensuales bailarinas de Gades.

Las bayaderas realizan bailes enormemente voluptuosos, cfr.:

> Le pas des colombes obtiendra un succès fou, un succès d'enthousiasme, un succès pareil à celui de la cachucha; il suffirait seul pour faire la fortune des danseuses indiennes. Amani se place entre ses deux compagnes Saoundiroun et Ramgoun, et récite avec des gestes et des poses d'une tristesse et d'une volupté profondes une mélancolique complainte d'amour et d'abandon, quelque chose comme le Cantique des Cantiques, la romance du Saule, ou le pantum de la colombe de Pattini; elle élève et jette en arrière ses bras pâmés qu'elle laisse ensuite retomber languissamment comme des guirlandes de fleurs énervées par la châleur du jour; elle fait nager ses belles prunelles brunes dans la moite limpidité de ses grandes yeux, en continuant toujours son grasseyant murmure, tout allangui de terminaisons en a et de ovilles enfantines. Cependant Ramgoum et Saoundiroun pivotent sur elles-mêmes avec une rapidité effrayante; quelque chose de blanc scintille et voltige au milieu de tourbillon: c'est une écharpe que les valseuses chiffonnent et tourmentent entre leurs doigts; la valse effrénée se prolonge, le vieux Ramalingan entre-choque ses cymbales avec un redoublement d'ardeur, le travail avance; au sein du nuage papillotant vous voyez déjà poindre le bec du pigeon: sa tête se dessine, son corps s'arrondit, ses ailes palpitent; après le pigeon vient le nid et le palmier avec ses feuilles figurées par les bouillons de l'étoffe. La musique cesse, les valseuses s'arrêtent et viennent vous présenter un genou en terre leur gracieux travail (Gautier 1865: 367-368).

Las muchachas de Gades, sensuales en el canto y el baile, inmortalizadas por Marcial y otros escritores antiguos, constituyen el modelo de las protagonistas de las novelas de Juan Valera, *Morsamor* (1899) y la inacabada *Elisa la Malagueña* (1905):

> Elisa la Malagueña no sólo era gentil, o digamos idólatra, sino hembra algo liviana y alegre, como a su oficio convenía, pues era del género y condición de las muchachas de Cádiz, que ya celebra Anacreonte y de la Teletusa de Bética, que Marcial encomia. Elisa cantaba, bailaba, repiqueteaba las castañuelas tan bien como ellas antes, y mejor que en nuestra edad Lola Montes, Pepita Oliva, Petra Cámara, y la flamante señorita Otero.

Y aparecen entregadas a una desenfrenada danza en el cap. III de la novela de Blasco Ibáñez *Sónnica la cortesana* (1901). En un artículo de 1915 Pardo Bazán saluda a bailarinas como *La Argentina*, primordiales en el renacimiento de la danza de comienzos del siglo XX, como a "las gentiles descendientes de las danzarinas de Gades, que electrizaron a Roma".

Frente a la danza colectiva está la individual de Cleopatra en la novelita de Gautier *Une nuit de Cléopatre* con idéntico carácter sensual:

> Cléopatre elle-même se leva de son trône, rejeta son manteau royal, remplaça son diadème sidéral par une couronne de fleurs, ajusta des crotales d'or à ses mains d'albâtre, et se mit à danser devant Meïamoun éperdu de ravissement. Ses beaux bras

> arrondis comme les anses d'un vase de marbre, secouaient au dessus de sa tête des grappes de notes étincelantes, et ses crotales babillaient avec une volubilité toujours croissante. Debout sur la pointe vermeille de ses petits pieds, elle avançait rapidement et venait effleurer d'un baiser le front de Meïamoun, puis elle recommençait son manège et voltigeait autour de lui, tantôt se cambrant en arrière, la tête renversée, l'œil demi-clos, les bras pâmés et morts, les cheveux débouclés et pendants comme une bacchante du mont Ménale agitée par son dieu; tantôt leste, vive, rieuse, papillonnante, infatigable et plus capricieuse en ses méandres que l'abeille qui butine. L'amour du cœur, la volupté des sens, la passion ardente, la jeunesse inépuisable et fraîche, la promesse du bonheur prochain, elle exprimait tout (Gautier, 1894: 79-80).

Y, por supuesto, la *danza de los siete velos* ejecutada por Salomé en la ópera de Richard Strauss basada en el drama homónimo de Oscar Wilde[36], que se estrenó en diciembre de 1905 y pudo verse en el Teatro Real de Madrid desde el 16 de febrero de 1910:

> Bailará la danza de los siete velos, cifra y compendio de toda languidez y toda voluptuosidad oriental, la danza enloquecedora de la pereza y la molicie [...]
>
> Por último, la deliciosa danza de los siete velos con su mezcla hábil y exquisita de elementos españoles y orientales, con la figura nerviosa de sus temas coreográficos [...]
>
> Es imposible nada más refinado y lánguido, más elegante, dentro de la idea de la tentación y el pecado, que esa danza en la cual no hay, sin embargo, una actitud impúdica, nada grosero, y que, como el traje que para bailarla viste la Bellincioni, es lo espiritual de lo material, pues apenas deja adivinar lo que las danzarinas no siempre ocultan, las formas, no bellas a lo griego, sino a lo diabólico. El juego de la artista quitándose y agitando los velos es la gracia elevada a su última expresión. Hace con esos trozos de gasa filigranas y monerías, coqueterías malvadas y gestos de tal seducción, que no sé si alguna bailarina profesional será capaz de poner tanta alma condenada en un paso de baile. Es cosa que embelesa, como embelesa todo lo perfecto en cada género (Pardo Bazán 1994: 53-54).

El 14 de abril de 1912 la obra de Wilde se representó en el madrileño Teatro de la Comedia, esta vez sin la música de Strauss, y encarnando el papel protagonista la actriz Lidia Borelli:

> No diré que Lidia Borelli me haya hecho olvidar a Gemma Bellincioni, ni en la representación ni en la parte coreográfica; pero la interpretación que dio al personaje de la princesa de Judea fue digna de mención, y la danza de los siete velos, bailada con menos feroz sensualidad, quizás más adecuada al carácter de la hija de Herodías, que en medio de su perversidad ingénita y grandiosa conserva tal frescura juvenil y hasta virginal. [...]
>
> Uno de los elementos más trágicos de la obra es seguramente esta danza, en que resplandece la estrecha afinidad de la muerte y el sensual amor. Mientras Salomé agita su cuerpo serpentino con oriental languidez, mientras los siete velos van cayendo arrojados a distancia por la mano desdeñosa febril de la danzarina; mientras los pebeteros aroman y el tetrarca se estremece de gozo, vemos de antemano la cabeza truncada, sobre un lago

[36] El nombre de esta danza lo propuso Oscar Wilde en su célebre obra teatral y se utilizó luego de modo asiduo para referirse al baile de Salomé ante Herodes.

> de sangre. Aquel baile de tal gracia primitiva, de un carácter tan violento y tan lleno de ascuas de tentación, es el preludio del crimen, como las saturnales romanas lo eran del martirio de los cristianos en el Circo o en el Pretorio (Pardo Bazán 1912).

El baile evocado por Wilde no resulta tan explícito como el de la Salomé de Flaubert, con el torso desnudo y con incitantes movimientos inequívocamente sexuales, o como el de las danzarinas de Blasco Ibáñez, ataviadas con vestidos sugerentes que enseñan más de lo que ocultan, y dando rienda suelta a un baile enloquecido en el que la exhibición del cuerpo es parte fundamental.

Por tanto, con respecto al baile oriental, Pardo Bazán se debate entre la voluptuosidad inherente al mismo y la necesidad de preservar la mesura y la decencia en el movimiento, con lo que incurre en contradicciones, por ejemplo, cuando se refiere al baile de Salomé que sólo puede ser púdico en textos como el de Wilde en el que el baile no se describe, o en función de quién lo interprete. Por lo mismo, pasa de puntillas sobre el carácter voluptuoso de las danzas de las bayaderas indias que presenta como bailes con un significado religioso, y califica de decente el baile del serrallo de Fatma. Dª Emilia rechaza de plano la exhibición del cuerpo femenino en el baile, como en el caso de las almeas, prefiriéndolo insinuado tras los velos; en este punto la prosa pardobazaniana sugiere, insinúa, pero no cuenta, al igual que Mme. de Krüdener o Mme. de Staël.

## *LA DANZA MODERNA: ALGUNOS NOMBRES DE MUJER.*

En el periodo de entresiglos la danza se renueva buscando nuevas formas, dejando en segundo plano la técnica para buscar la expresividad; se produce una progresiva liberación de las constricciones técnicas y una tendencia a la hibridación con estilos de baile caracterizados por una gestualidad más exaltada, cuyos códigos se vinculan implícitamente con los de la histeria (Clúa 2016: 148-150). Es también en este periodo cuando el vestido empieza a configurarse como una extensión del yo con fines artísticos, determinante en la construcción del personaje (Alba 2015: 32-33); así sucede, por ejemplo, con la bailarina americana Loie Fuller, cuyas *performances* evidencian una relación indisoluble entre su danza libre y sus nuevos atuendos (Ibíd.: 74).

La danza serpentina parece ser una invención de esta última danzarina, que alcanzó un gran éxito entre los años 1893 y 1894, animando numerosas imitaciones; componentes indispensables de esta danza eran la larga túnica de gasa y la luz, gracias a las cuales experimentaba sucesivas metamorfosis sobre la escena que la iban convirtiendo en diversos elementos de la naturaleza ("La ciencia en el teatro. "La danza serpentina ejecutada por Miss Fuller*", La Ilustración Artística*, 8 de mayo de 1893, pp. 310-311).

Pardo Bazán escribió un artículo sobre este baile titulado "La danza serpentina", (1893b), tras contemplar la representación del mismo por parte de Loie Fuller en el Circo de Parish (donde actuaba desde el 1 de abril de ese año). La autora gallega afirma que esta danza no es nueva y que tiene relación con la danza del chal que se bailaba en los salones durante el romanticismo y con las danzas del serrallo; menciona como precedentes

las danzarinas de Pompeya y las bayaderas de la India, aunque reconoce la perfección y belleza alcanzadas por Loie Fuller en la ejecución; le parece poco adecuado el nombre de esta danza y sugiere que tal vez sería mejor llamarla "*danza de la ola*". Y la describe:

> El efecto que produce es el de ver una mujer envuelta en las huecas y movibles curvas del agua del mar, iluminada por las luces verdes, rosadas color de topacio y color de amatista… de una aurora boreal reflejada en los prismas del cielo. La tela se ciñe, se despliega, se encaracola, se tiende, se quiebra y se alza al cielo lo mismo que la sábana del Océano.
>
> Algunas veces finge la ilusión de colosal mariposa; otras remeda gigantesca flor sobre delgado tallo; ya copia las lindas espirales del humo, ya las seis alas fantásticas de un serafín.

Es un baile ligero, ideal, casi invisible, que permite un descanso a los sentidos y halaga solo a la imaginación, porque "la gente se ha cansado de la materialidad enervante del baile flamenco, lo mismo que se cansó de la precisión geométrica y amaneradas posturas del baile francés".

La danza moderna, y en particular la de Loie Fuller, fue considerada una metáfora de la vida del fin de siglo, un lugar de convergencia entre decadencia, simbolismo y naturalismo, un fenómeno mundano pero también pictórico y literario (Ducrey 1996: 19-21, 25-26). Se escribió muchísimo sobre esta bailarina que revolucionó el arte de la danza (Ibíd.: 437-530), utilizando el silencio como lugar de liberación de las capacidades expresivas de la bailarina: su cuerpo es una página en blanco que recoge un discurso de gestos (Ibíd: 573).

Años después adquirió gran celebridad la bailarina española Pastora Imperio, cuyo baile en la *Fiesta del sainete*, que se escenificó en el Gran Teatro de Madrid, comenta Pardo Bazán:

> La *Imperio*, a quien esa noche vi bailar por vez primera, se sale del consabido aro. Diré en qué concepto. Esa mujer, admirable en su plástica, se diferencia de las otras bailadoras en que no tiene sello chulo alguno. No es una flamenca actual. Es una danzarina sagrada del Oriente. La princesa Salomé pudo danzar así, en la terraza del palacio de Herodes, y sería para mí un encanto ver bailar a la Imperio la danza de los siete velos, a la luz de la luna, en una de esas cálidas noches de Andalucía.
>
> Lo bello de la danza española, de la genuina, que trae del Oriente sus remotos orígenes, es grave y triste en medio de una nota de salvaje voluptuosidad. El achulamiento de España la desfigura, altera las primitivas fuentes de su estética. Y la *Imperio* no es achulada, lo repito, y Salomé es lo contrario del chulismo y de la flamenquería.
>
> La *Imperio* toca las castañuelas con una destreza asombrosa. Parece imposible lo que sabe sugerir por medio del repique de tan sencillo y popular instrumento. Sus castañuelas son el antiguo *crótalo,* no los modernos palillos[37]. Viendo bailar a la Imperio nos sumimos muy hondamente en las lejanías del pasado, con la sensación de los tiempos crueles y pasionales, del primitivo instinto, apenas modificado por las nacientes civilizaciones. Y, sin embargo, la danza de la *Imperio* –como la de Salomé-

[37] El *crótalo* es un instrumento de percusión antiguo semejante a la castañuela. Los *palillos* son dos tablillas iguales que se colocan entre los dedos y se chocan entre sí y produciendo un tableteo que acompaña cualquier tipo de ritmo.

> no es indecorosa, no es sicalíptica. [...] Y contribuye a hacer más noble la danza de la Imperio, aquella su plástica incomparable, de líneas hermosas sin exageración, y la elegancia felina de sus movimientos (Pardo Bazán 1914).

La escritora gallega dota de enjundia a la danza de la Imperio retrocediendo hasta las danzarinas sagradas del Oriente, hasta Salomé, y sin asomo de sensualidad ni falta de decoro; todo lo opuesto al flamenco del que no parece mostrarse partidaria a la altura de 1914: "El flamenquismo y su leyenda lo sostenemos nosotros mismos, con notorio perjuicio de nuestro crédito ante el mundo" (Ibíd.).

Casi coetánea de Pastora Imperio fue otra célebre bailarina española, Antonia Mercé, *La Argentina*, a la que también Pardo Bazán tuvo ocasión de contemplar con motivo de la celebración de la fiesta de la danza en el Ateneo madrileño en abril de 1915:

> La danza es un arte que en estos últimos tiempos renace de sus cenizas –y cuidado que sus cenizas eran seculares varias veces–. Hablo de la danza popular, no de la de los cuerpos de baile[38]. Todas estas bailarinas que van disputándose el aplauso y la admiración del público, retornan más o menos a los antiguos ritos, en las altas edades históricas. Y es un espectáculo bello y artístico el de tales danzas. Aun cuando no he asistido a las últimas fiestas de este género, vi el entusiasmo que despertaron, y la Argentina, y la bailarina belga, recogieron tributo de admiración y ovaciones sin cuentos, en el Ateneo y dondequiera[39] (Pardo Bazán 1915).

El éxito alcanzado por la bailarina en el Ateneo fue considerable; de hecho, su presencia en la citada fiesta constituyó el principal atractivo de la misma:

> Era la *Argentina*, la notable bailarina española, maestra en nuestras danzas típicas, que mañana parte para Buenos Aires.
>
> Con su traje de percal, moteado de azul y adornado con faralaes, el pañolito rojo de espumilla ciñendo los hombros, y el negro pelo adornado con peinecillos de corales y un grupo de tres rosas graciosamente prendido, era la andaluza clásica, la bailarina descendiente de las danzarinas de Gades.
>
> A los acordes de la guitarra, tocada por el señor Ballester, bailó con inimitable gracia unas soleares clásicas, unos tangos de pura cepa española, y al final de la velada unas castizas alegrías.
>
> El público siguió con notorio interés sus movimientos y giros elegantes, su rítmico taconeo, sus retorcimientos personales.
>
> Con los ojos entornados, la boca, grande y roja, entreabierta; los brazos enarcados y el cuerpo en constante cadencia, era la personificación de la bailadora clásica española ("En el Ateneo. La fiesta de la danza", *La Época*, 17 de abril de 1915, p. 3).

[38] Las de las óperas y otros espectáculos escénicos.

[39] *La bailarina belg*a es Felyne Verbist.

Unos años después la mirada de Pardo Bazán se detiene sobre la bailarina Tórtola Valencia, a la que vio bailar en Madrid en mayo de 1919 en el teatro Romea, y cuya danza reconoce muy diferente de la de la Imperio:

> No gozaba de la unanimidad de simpatía y de entusiasmo que rodeó, hace dos años, a la Pastora Imperio. Es que ambas mujeres presentaban cosas bien distintas. Pastora era la tradición nacional, Tórtola el arte cosmopolita, y más bien bizantino de este periodo de decadencia. El cual parece ultramoderno y además exótico, y sin embargo, no carece de raíces en el arte más genuinamente español. [...] Y ya las danzas adquieren un sello de orientalismo, y la de *los siete velos*, la representación de las pasiones humanas. El estilo va propagándose, y mientras cunden las frívolas danzas de carácter norteamericano como los tangos y los "trots", el arte se refugia en la danza venida del inagotable fondo de las civilizaciones lejanas y de los países crueles y trágicos. Tórtola Valencia encarna este aspecto del arte, y por él ha ejercido verdadera influencia en dibujantes, pintores, escultores y grabadores. Los coloristas se inspiraron en sus bellas combinaciones de trapos fastuosos, brillantes y al mismo tiempo armoniosísimos. La moda de la mujer, en muchos respectos, lleva esta dirección. [...]
>
> Tórtola Valencia está de lleno, con sus danzas en esta corriente. Sus trajes son magníficos y las telas en que se envuelve, ricas y de tonos fastuosos, regocijo de las pupilas. Su triunfo es la vestimenta, no la desnudez. La desnudez es cosa griega, helénica; y estas danzas piden las rozagantes estofas y las gasas en que palpitan el oro y el cobre, y las joyas como de ídolo bárbaro[40]. Una icona bizantina; a esto suele asemejarse la figura de Tórtola Valencia. ("Crónicas de España", *La Nación*, 27 de julio de 1919, en Pardo Bazán 1999, II: 1324).

Estas tres bailarinas, señala Rosario Mascato (2006: 67-69), fueron las grandes innovadoras de la danza de su tiempo, precursoras de la danza moderna española y pioneras en llevar el baile como espectáculo desde los salones de varietés al ámbito de los teatros, así como responsables de su difusión internacional.

## *LA DANZA MODERNA: LOS BALLETS RUSOS.*

Emilia Pardo Bazán se ocupó de los novedosos ballets rusos en alguna de sus crónicas para *La Nación* de Buenos Aires. En una del 21 de julio de 1916 anota la emoción que ha despertado entre el público el espectáculo ofrecido por estos bailarines, emoción que le parece injustificada: "Nada veo en los bailes rusos que vaya más allá de los muchos bailes y poemas coreográficos que, desde el nacimiento de la ópera, y especialmente

[40] En el atuendo incide *Beatriz Galindo* al referirse a esta bailarina: "Tórtola Valencia, la danzarina de friso, es, a nuestro modo de ver, la única artista de su género que ha sabido comprender toda la belleza incomparable que encierra el matiz de las telas, la prodigiosa plasticidad y sugestión de una gasa o de una seda. ¿Quién como ella logró asimilar a su arte la gama infinita de tonos de los bordados orientales? ¿Quién como ella supo aprovechar la diversidad de movimiento a que se presta cada textura, la rigidez del brocado, la transparencia de la gasa, la suavidad del raso, la pompa del terciopelo, la fragilidad del crespón, lo iridiscente del tisú de plata y de oro, la fastuosa opulencia del bordado, todo aquello, en fin, cuya confección misma es un arte y que empleado por Tórtola se divide y descompone en nueva expresión de belleza? [...] En el arte de Tórtola Valencia el indumento es algo tan esencial como el ritmo, el movimiento y hasta la música que la artista interpreta" ("Crónicas femeninas", *El Sol*, 27 de mayo de 1919, p. 2).

desde el Romanticismo, han subido a escena en las capitales de Europa" ("Crónicas de España (para *La Nación*)", en *Pardo Bazán* 1999, II: 1131)[41], y que sólo se explicaría por "su aparente novedad y su real extranjería" (Ibíd.: 1133). Hace, sin embargo, una excepción con *Cleopatra* y *El príncipe Igor*, que le parecen más originales; sobre el baile de esta última dice: "es furioso. Lo extraño del espectáculo consiste principalmente en ese desate de energía muscular, esos prodigiosos saltos, esos zapateados rápidos, ese frenesí de movimiento […] El efecto es curioso, y nuevo, además, si bien con carácter de número de circo" (Ibíd.: 1132). Por su parte, *Cleopatra* le parece "lo más fuerte del espectáculo", "la serie de cuadros del bailable es muy hermosa, y concebida con plasticidad extraordinaria" (Ibíd.); percibe en el mismo una mezcla de

> elementos modernistas, decadentistas y neorrománticos, con los más candorosos y ya venerables del faldellín de tul, la malla color rosa, el trenzado de punta y los *pas-de-deux*. Es interesante desde el punto de vista plástico y coreográfico, aunque jamás reconoceré que pueda ser tan artístico como un drama de Shakespeare o una ópera de Wagner […] Ni la poesía ni la música, ni ambas reunidas, como en *Parsifal* o *Sigfrido*, pueden ceder el paso a estos bailables que dejan una impresión mixta de cinematógrafo, acrobatismo y pantomima, aunque presenten bellos cuadros y reconstruyan eternamente algo de lo arqueológico (Ibíd.: 1133).

En una crónica posterior dedicada a comentar el espectáculo de danza ejecutado por Anna Pavlova en el Teatro Real de Madrid, vuelve a referirse a los ballets rusos a los que reconoce alguna originalidad, aunque señala su deuda con el romanticismo. De entre estos bailes destaca *Cleopatra*, *Scheherazada*, *La danza del Príncipe Igor* y *Petrouchka*, que "rompieron la monotonía de los saltitos y vuelecitos y los sustituyeron por evocaciones históricas y nacionales […] que producen el efecto de la verdad, causando impresiones fuertes y dramáticas" ("Crónicas de España", *La Nación*, 20 de enero de 1920, p. 3, en Pardo Bazán 1999, II: 1368); *Cleopatra* en particular le parece que "Es cosa estética, y la fiesta frívola del baile desaparece ante aquella impresión del mundo antiguo, cruel y bello" (Ibíd.).

En mayo de 1921 Pardo Bazán dedica una última crónica a los ballets rusos, disintiendo una vez más de la mayor parte del público en su apreciación sobre ellos: "a muchos parecen cosa bella, y a otros, entre los cuales me cuento, cosa asaz desigual, tan pronto chabacana y estrambótica, como refinada y poética, dominando siempre, según suele ocurrir, lo primero sobre lo segundo" ("Camila Quiroga en España", *La Nación*, 12 de junio de 1921, p. 6, en Pardo Bazán 1999, II: 1457-1460). Entre los bailes que ha contemplado vuelve a destacar *Cleopatra, Scheherazada y Petrouchka*, sobre todo los dos primeros, que tienen el mérito de contar con un buen libreto, de Gautier y de un episodio de *Las mil y una noches*, respectivamente; no es de su gusto, sin embargo, el ballet de *El sombrero*

[41] Es el mismo artículo que bajo el título de "La vida contemporánea" publicó la autora en *La Ilustración Artística* el 19 de junio de 1916, p. 394, aunque difiere en algunos matices.

*de tres picos,* "españolada que seguramente nos pondrá en ridículo ante los públicos internacionales"[42]:

> De los dos componentes de un espectáculo siempre será el literario (aun donde no se habla) el que asegure el éxito. Probablemente a la falta de literatura deben su fracaso otras compañías de bailes exóticos que han aparecido durante esta temporada: vieneses y suecos. No basta salir a hacer zapatetas, aun haciéndolas con primor; porque los rusos no ha de negarse que bailan como silfos unas veces, otras como frenéticos –tal es la *Danza del príncipe Igor*– y siempre a las mil maravillas. Repito que tanta maestría no es suficiente, si bajo las cabriolas y brincos no hay algo, un sentimiento, un caso, una idea. Los mismos bailes de visualidad y colorido necesitan este requisito, sin el cual son meramente gimnasia. Recuérdese los bailes de algunas óperas: siempre se enlazan con el libreto, y lo completan, y lo desarrollan sin palabras (Ibíd.: 1458).

## *EL BALLET ROMÁNTICO.*

En *El saludo de las brujas* la madre de Felipe María Leonato, Ada Flaviani[43], es conocida como "la bailarina italiana". Se evoca su participación en el ballet de *Giselle,* en los papeles de "la *Wili* y la *Gisela*" (27)[44], donde se atavía con los zapatitos de raso y "el tonelete de gasa"[45]. *Giselle* es un ballet en dos actos con música de Adolphe Adam, coreografía de Jules Perrot y Jean Coralli y libreto de Théophile Gautier y Jules-Henri Vernoy, basado en la obra *De l'Allemagne* (1835) de Heinrich Heine; ballet romántico por excelencia protagonizado por seres fantásticos (las willis). En el papel sobresalió la bailarina Carlotta Grisi en su primer estreno en 1841[46].

Por otra parte, cuando Rosario Quiñones se refiere a la madre de Felipe evoca nada menos que a dos de las bailarinas más célebres de la historia de la danza europea, famosas por su ligereza, Marie Taglioni (1804-1884) y Fanny Cerrito (1817-1909), sobre las cuales la prensa contemporánea es profusa en noticias.

---

[42] El ballet de *El tricornio* o *El sombrero de tres picos*, es producto del encuentro entre los ballets rusos y España, y del trabajo conjunto entre Sergei Diaghilev, el compositor Manuel de Falla y el bailarín y coreógrafo Leónid Massine; se estrenó en Londres en 1919 y en España en 1921. El baile resultante fue una danza clásica con reminiscencias españolas, que se sitúa en el origen de la estilización de la danza española tan brillantemente representada años más tarde por *La Argentina* (Segarra 2012: 52-57).

[43] El nombre de Ada Flaviani evoca el de la soprano americana de nombre artístico *Ada Adini* (Ada Chapman), que se casó con el tenor español Antonio Aramburu y representó en España a partir de los años 70; hay muchas noticias sobre ella en la prensa, porque formó parte de la compañía que representaba en el Teatro Real (1878). En 1896 participó en Montecarlo en el estreno mundial de la obra de César Francks *Giselle* en el papel de Frédegonde; por lo que no descarto que el nombre de la madre de Felipe María, además de por el furor italianista característico del siglo XIX, esté inspirado por el de esta soprano.

[44] Cfr.: "No creo que *Las sílfides*, verbigracia, le pongan la ceniza en la frente a los bailes románticos que se llamaban *Gisela* y *Las Willis*" (Pardo Bazán, "Crónicas de España (para *La Nación*)", Madrid, junio de 1916 (*La Nación*, 21 de julio de 1916, p. 5), en *Pardo Bazán* 1999, II: 1131).

[45] *Tonelete de gasa:* el tutú, corto o largo que se generalizó para la danza clásica; en este caso falda corta que solo cubría hasta las rodillas. Las zapatillas de satén de punta, silenciosas, y el tutú de gasa los impuso en la danza Marie Taglioni, en la representación de *La Sylphide*.

[46] Gautier estaba enamorado platónicamente de Carlotta Grisi, pero finalmente fue con su hermana la cantante Ernesta Grisi, con la que mantuvo una relación de la que nacerían dos hijos.

Marie Taglioni se hizo célebre por su baile en *La Sylphide*, creado por su padre Filippo Taglioni; encarnaba la imagen romántica de la mujer; fue tan célebre que se publicaron incluso algunos libros sobre ella en vida (*Marie Taglioni: Six sketches of Marie Taglioni*, 1831, de Alfred Edward Chalon; *Les adieux a Mlle. Taglioni*, 1837; *Marie Taglioni,* 1851, de Frédéric William Naylor Bayley); también generó una moda: a menudo a ella y a otras bailarinas italianas se les da el nombre de *sílfides*, por el éxito con el que se hizo célebre. *La Sylphide*, al igual que *Giselle* es un ejemplo de danza romántica protagonizada por seres fantásticos.

Fanny Cerrito fue también una bailarina romántica, una de cuyas más célebres representaciones fue la de *Ondine ou la Naiade*, basada en un cuento del barón de la Motte-Fouqué, con coreografía de Jules Perrot y música de César Pugni, representado por vez primera en 1843. *Ondine* es otro de esos ballets románticos que hay que alinear al lado de *Giselle* y *La Sylphide*, en el que menudean criaturas fantásticas y etéreas, en este caso la ninfa del agua que se enamora del pescador y hace todo lo posible por conseguir su amor. Hay muchas referencias a su actividad en la prensa española de los años 40 y 50, interés justificado porque la Cerrito fue primera bailarina del Teatro Real (*Diario Oficial de Avisos de Madrid, La España,* 14 de febrero de 1852, p.4); en su condición de tal hay muchas noticias sobre ella en el *Correo de los teatros. Periódico de noticias teatrales, artísticas y literarias* durante los años 1851 y 1852.

## *LOS BAILABLES DE ÓPERA.*

Emilia Pardo Bazán escribió buen número de artículos sobre música y en particular sobre la ópera, a la que era gran aficionada; muy pocos son, sin embargo, los datos que en sus textos ofrece sobre los bailables que solían acompañar los espectáculos operísticos, de zarzuela o de teatro (Menéndez 1996-1997: 283-285), entre ellos:

> Las masas corales tienen importantísima intervención en la ópera. Fuera de ellas, completa el personal que actúa en la misma una numerosa comparsería en la que figuran campesinos, soldados, caballeros y estudiantes húngaros, sílfides, gnomos, duendes, demonios, ángeles, etc. El cuerpo de baile toma parte muy principal también en diferentes escenas, entre ellas en la del acto tercero, en que Fausto, ya rejuvenecido, duerme sobre un banco de rosas, mientras Mefistófeles invoca los espíritus de la tierra y del espacio para que diviertan su sueño. En esta escena, que es de una gran belleza plástica y de una incomparable delicadeza musical, funcionarán las máquinas del *ballet-volant*, por medio de cuyo mecanismo se obtiene el vistosísimo efecto de que las sílfides evolucionen en el aire en fantástica ronda alrededor de Fausto, y se alejen después, desvaneciéndose entre las nieblas del horizonte (Pardo Bazán 1906).

Rememora Dª Emilia esta representación del *Fausto* de Charles Gounod 10 años después cuando contempla un espectáculo de los ballets rusos, con amplia ventaja para la ópera: "Estos bailes carecen de maquinaria y transformaciones. En este sentido, el mismo teatro Real montó hace años un *ballet volant*", el de *Las rosas*, en la *Damnation de Faust*, de efecto más sorprendente que ningún baile ruso" ("Crónicas de España", *La Nación,* 21 de

junio de 1916, en *Pardo Bazán* 1999, II: 1131). Recuerda también los bailables de *Roberto el Diablo, El profeta* "y otras que ya no brillan por la actualidad y rara vez se cantan" (Pardo Bazán 1916a).

También le gusta la actuación de Anna Pavlova en el Teatro Real de Madrid en noviembre de 1919, si bien considera que sus bailes son inferiores a los rusos[47]; Dª Emilia confiesa su cansancio del espectáculo de la primera noche, muy diferente del que pudo contemplar la segunda, con los bailes que sirvieron de acompañamiento a la danza-ballet de Jules Massenet *Thais*:

> Hemos visto, pues, a *Thais* en toda la extensión de sus bailes, que son una reconstitución curiosa de la suntuosidad de las fiestas alejandrinas, con sus máscaras y sus ejercicios atléticos, con la libertad de sus actitudes y lo plástico de sus posturas [...] No es vano capricho ese bailable que resume la vida de la cortesana y de sus admiradores, es como la concreción de su insensato existir, envuelto en flores, copas de vino y danzas impúdicas [...] Si hubiésemos presenciado, como otras veces, un baile atenuado, recortado, parecido a cualquier otro baile contemporáneo y occidental, el sentido del poema no hubiese sido el mismo ("Crónicas de España", *La Nación*, 20 de enero de 1920, p. 3, en Pardo Bazán 1999, II: 1369)[48].

Finalmente, alaba la escritora los bailes de algunas óperas que "siempre se enlazan con el libreto, y lo completan, y lo desarrollan sin palabras" ("Camila Quiroga en España", *La Nación*, 12 de junio de 1921, p. 6, en Pardo Bazán 1999, II: 1458).

## *EL BAILE ALEGÓRICO. EL BAILE RELIGIOSO.*

En la novela *La sirena negra* se anticipa la muerte de Rita mediante una evocación de la *Danza de la muerte*, descrita con perspectiva coreográfica, con sugestiones de códice medieval, pero parece que en la realidad inspirada en el tapiz del flamenco del siglo XVII

47 Anna Pavlova había formado parte de los ballets rusos de Diaghilev, si bien luego creó en 1911 su propia compañía con la cual desarrolló un nuevo tipo de danza más próxima a la danza romántica: "Ana Pavlova se separó en seguida de Diaghilev, y marchó por su cuenta en grupos de bailes, donde brillaba como estrella de magnitud incomparable, mientras que Diaghilev suprimía las estrellas para obtener conjuntos sorprendentes [...] Admirable intérprete de la danza tradicional, era incapaz de innovación, y la composición de un *ballet* sobrepasaba los límites de su talento, admirable mientras no se salía de su círculo" (Adolfo Salazar, "La vida musical. La muerte del cisne", *El Sol*, 25 de enero de 1931, p. 3).

48 La historia de la pecadora Thais es parecida a la de Santa Pelagia, a la que Pardo Bazán dedicó uno de sus *Cuadros religiosos*, el del 8 de octubre ("Santa Pelagia penitente") y su cuento "La paloma negra" (1893): "Una carcajada fresca, argentina y musical como un arpegio, los hace saltar atónitos. Quien se ríe es una hermosa mujer. De mediana estatura y delicadas proporciones, su cuerpo moreno, ceñido por estrecha túnica de gasa, color de azafrán, que cubre una red de perlas, se cimbrea ágil y nervioso, como avezado a la pantomima. Ligero zueco dorado calza su pie diminuto, y su inmensa y pesada cabellera negra, de cambiantes azulinos, entremezclada con gruesas perlas orientales, se desenrosca por los hombros y culebrea hasta el tobillo, donde sus últimas hebras se desflecan esparciendo penetrantes aromas de nardo, cinamomo y almizcle. Los ojos de la mujer son grandes, rasgados, pero los entorna en lánguido e incitativo mohín; su boca, pálida y entreabierta, deja ver, al modular la risa, no solo los dientes de nácar, sino la sombra rosada del paladar. Agitan sus manos crótalos de marfil, y saltando y riendo, columpiando el talle y las caderas al uso de las danzarinas gaditanas, viene a colocarse frente al círculo de los anacoretas."

*Speculum Humanae Vitae* que era propiedad de Dª Emilia (López Redondo 1998), si bien este representa una alegoría de la muerte y no una escena de baile macabro:

> El baile comienza, al pronto, pausado y solemne, sin más música que el choque de los huesos marfileños, pelados y limpios, del esqueleto que dirige la danza general de la Muerte, tal cual se ve en los códices góticos. Danzan reyes con pastoras, monjas con guerreros, emperadores con labriegas, fidalgas con arzobispos. Lo que el amor no ha podido nivelar ni reunir en vida, lo nivela la Seca, la omnipotente, con su gesto coreográfico. Las invitaciones al baile han sido de base amplísima; no habrá piques; no se queda en casa nadie, mientras el baile se forma, apresura su ritmo y repicotea sus airosos puntos. Cogidos de la mano, empujados por la sobrehumana ley, contra la cual no vale resistencia, alzando los pies juveniles o gotosos, meneando los troncos flacos o tripones, castañeteando los dedos rígidos, retorciéndose como debían de retorcerse los Ardientes, en su ronda de martirio y locura[49], la multitud baila, baila, siguiendo al esqueleto que marca el compás y guía hacia el profundo agujero o sima abierto en mitad de la llanura, donde las parejas, alzando todavía la pierna para un trenzado, caen precipitadas. El corro, sin embargo, no se estrecha: nuevas parejas reemplazan a las que la sima tragó, y suben el pie más aprisa, y contonean la cintura más salerosamente y agitan los brazos y encogen y estiran los dedos con el trajín peculiar de los agonizantes al rechazar las sábanas y mantas que los cubren.
>
> [...]
>
> La ronda, no obstante, me parece, no sé por qué, escenografía, algo artístico, versificado, pintado, tejido, sin realidad inmediata. Esto, pienso yo, es cosa sugerida por la Edad Media, que, como nadie ignora, fue un periodo triste, renegador de la vida, amigo de la muerte... ¡Bah! ¡Pch!... La tal ronda es un baile viejo; ni más ni menos que la *danza macabra* del poeta judío amigo de don Pedro el Cruel; en suma: literatura y teología[50]... ¡En nuestros tiempos hemos reemplazado la danza macabra por la danza griega de las ninfas y faunos, ronda jocunda, símbolo de la alegría de vivir![51] Anticuada está la procesión de la Seca... (Pardo Bazán 1981a: 43-44).

La muerte se representa en figura femenina de mujer fatal que suscita la atracción de Montenegro (Sanmartín 2008: 73-75), de modo muy semejante a aquel con que atraen a sus contempladores Cleopatra o Salomé.

Víctor Infantes (1997: 131-134) afirma que "no se conserva ningún testimonio musical de ninguna Danza macabra", pero también que los textos sugieren una ordenación coreográfica de los danzantes, que en ellos se alude a la música y a la danza en muchas ocasiones y que se citan numerosos instrumentos musicales. Además, la relación música-representación está en el drama litúrgico, con el que a menudo se ha vinculado a las

[49] El *Bal des Ardents* («Baile de los ardientes») o *Bal des Sauvages* («Baile de los salvajes») fue un baile de máscaras realizado el 28 de enero de 1393 en París por el rey Carlos VI de Francia junto con cinco miembros de la nobleza francesa; cuatro de los bailarines fallecieron en un fuego causado por una antorcha que llevaba Luis, duque de Orleans, hermano de Carlos. Se conservan testimonios visuales de este suceso en ilustraciones como la del maestro Antonio de Borgoña para las *Crónicas de Froissart*.

[50] *El poeta judío*...: Sem Tob de Carrión, al que le atribuyeron la *Danza General de la Muerte* eruditos como Florencio Janer y Amador de los Ríos (Sanmartín 2008: 62-63).

[51] Tal vez evoque aquí Dª Emilia un referente visual como el de la bacanal que sigue a la obertura en el *Tannhauser* de Wagner.

Danzas de la muerte; ceremonias que a menudo incluían manifestaciones musicales de carácter secular como las danzas de peregrinos y las danzas mozárabes.

Ya en 1852 Kastner aseveraba "La *Danse des Morts* est en effet une danse circulaire, une ronde, un branle, une carole" (1852: 135) "La *Danse des Morts* a réellement été conçue sous la forme d'une danse, et qu'il n'y a rien de figuré dans le titre qu'on lui donne, c'est-à-dire que le mot *danse* y conserve son acception propre, et ne signifie nullement *moralité, remontrance, leçon*" (Ibíd.: 140). Lo cierto es que el tema ha persistido en el tiempo, estando presente en muchos textos literarios (Sanmartín 2008), en piezas musicales como "La danse macabre" de Saint-Saëns, y más tardíamente, en la fotografía y en el cine. Añade Ducrey (1996: 150-162) los lazos privilegiados de las danzarinas con la muerte en textos literarios y en grabados como los de Félicien Rops ("La mort qui danse", "La mort au bal").

Por último, en "La danza del peregrino" el protagonista contempla la danza de los gigantones, un baile religioso documentado en Santiago desde el siglo XVII, que solía ejecutarse el día del Corpus en Madrid, y en Toledo ya desde los siglos XVI y XVII tanto en las fiestas del Corpus como en la de la Asunción (Devoto 1974)[52]:

> Y he aquí que, terminada la función, habiendo desfilado los que le daban brillo con su presencia, avanzaron hacia el altar mayor unos figurones desmesurados, de descomunal alzada: eran morazos con abigarrados turbantes, peregrinos vestidos como el del Pico, caricaturas de petimetres y petimetras, espantajos geográficos de *partes del mundo*; y venían a paso vivo, y se paraban ante el Numen, ejecutando su danza de todos los años, mientras la gaita reía, estridulaba, se lamentaba en alguna nota marcándoles el compás con su música popular, agreste, llena de gozoso sentimiento.
>
> Y entonces vi que el rostro del peregrino cambiaba de expresión, y su gesto místico, su cabeza de personaje de tabla primitiva, se transformaba totalmente. También reía él, como la gaita y como los figurones danzantes. Si se hubiese atrevido, danzaría a su vez. Y en las edades sublimes de la basílica, danzarían, de cierto, lo mismo que cantaban, bajo aquellas bóvedas, los peregrinos venidos de los confines del orbe: los de Armenia y Cilicia, los de Arabia y Egipto, los de Tartaria y los del monte Cáucaso... Danzarían, sí, inocentes y bulliciosos, en honor del Señor Santiago, porque en la danza el instinto religioso se ha desbordado siempre, desde que el hombre ofreció los primeros sacrificios. Y el peregrino anhelaría danzar, estremecido de júbilo, si alrededor suyo hubiese alguien más que siguiese la danza, alguien que secundase a los figurones que ejecutan el paso, el homenaje de los humildes, después de lo oficial y ritual; y el baile del peregrino, por dentro, en su alma conmovida, era lo espontáneo, lo que el pueblo lleva en sus siempre fecundas entrañas... (Pardo Bazán 1916b: 4-5).

## *CONCLUSIONES*

Los escritos en prosa de Emilia Pardo Bazán ofrecen un rico muestrario del arte de la danza en España: desde el baile regional, ancestral, de seducción y conquista, pasando por otros bailes populares nacionales como el flamenco o el fandango en que empieza a imponerse la rotunda presencia del cuerpo femenino, la danza oriental de mujeres

[52] Sampedro (1942, ed. 1982) recoge, en la tercera parte de su obra, entre "curiosidades varias", la partitura del "Pasodoble de los gigantes", que se ejecutaba durante la fiesta del Corpus.

solas visualizadas por hombres, hasta la danza moderna de bailarinas individuales (Pastora Imperio, La Argentina, Tórtola Valencia) inspirada por el baile español pero con proyección internacional. Ocasionalmente se localizan también referencias al ballet europeo romántico, a los bailes exóticos de las Exposiciones Universales o a los novedosos ballets rusos, y del mismo modo, aunque los comentarios son muy breves, a los bailables de ópera. Espectáculos todos ellos conocidos por la escritora gallega como espectadora, que, apasionada de las Artes, no deja de serlo también del arte de la danza, la coreografía. También el baile en su aspecto alegórico de danza macabra suscita su interés, y el baile ritual como el del peregrino de Compostela.

Pocos aspectos del arte de la danza escapan a la minuciosa observación de la escritora, aunque, eso sí, filtrados a través de su sentido de la estética y de su sensibilidad moral. La primera es fundamental, ya que sus anotaciones sobre la danza inciden en los elementos artísticos y plásticos, y llega a afirmar: "Siempre me inclino hacia el lado del arte, y lo perdono todo si el arte sale vencedor" ("Crónicas de España", *La Nación,* 21 de junio de 1916, en *Pardo Bazán* 1999, II: 1132). La segunda asoma en la contención expresiva (la decencia) de los bailes que describe, aun cuando a veces bordeen lo escabroso, como la danza de Salomé.

La raíz común que atraviesa la mayor parte de las danzas que Pardo Bazán comenta o incluye en sus cuentos y novelas es el orientalismo que, junto con el modelo griego, constituyeron las dos fórmulas que guiaron las nuevas danzas emergentes a principios del siglo XX; del primero fue exponente la danzarina Ruth Saint Denis (Buonaventura 1994: 124-128), del segundo Sarah Bernardt (Alba 2015: 74). Dª Emilia opta por el primero porque percibe lo oriental como un aspecto identificador del carácter nacional. Pero, habrá de lidiar con otro componente indisolublemente vinculado con el orientalismo: el erotismo ("hay una asociación casi uniforme entre Oriente y el sexo", Said 1990: 229)[53], presente mediante el juego alusivo-elusivo, que le resulta difícil asumir y expresar, como puede verse en sus comentarios a propósito de una actuación de *La bella chiquita* en el Circo Price en el que tildaba a Madrid de "Bizancio la minúscula":

> El espectáculo de esa tal *chiquita* y su baile es, realmente, feo, y escandaloso en sumo grado. Semejantes contorsiones y movimientos no es lícito exhibirlos en un circo, adonde se va a presenciar ejercicios de fuerza, de destreza, o payasadas inofensivas o curiosidades científico-recreativas como la *danza serpentina*, que nadie desaprobó.
>
> Un baile lupanario no encaja en los programas de los circos, y en el mismo Parish nunca se ve tal mezcolanza. Al circo va todo el mundo: niños, mujeres de alto copete, familias enteras (Pardo Bazán 1893c).

La danza pone el foco primordialmente en el cuerpo femenino, serpentino, cuyos movimientos resultan en ocasiones extremados (la chula flamenca, Amparo en *La Tribuna*)

[53] Buonaventura (1994: 70) afirma al respecto: "Yet while this eroticism is only one aspect of Arabic dance, it has unfortunately tended to dominate any discussion on the subject"; en su opinión de esta percepción son responsables los viajeros ingleses que contemplaban los espectáculos de danza árabe con prejuicios importados de sus países de origen.

pero más a menudo lentos y seductores (Rosario Quiñones en *El saludo de las brujas*, Gemma Bellincioni-Salomé); por otra parte, detesta la exhibición explícita del cuerpo femenino, que le parece de mal gusto, como sucede con las almeas. Por ello ha de hacer muchos equilibrios para poder referirse al baile lúbrico de Salomé, a la danza del serrallo de Fatma, o a la sensual *danza del chal* sin que el erotismo se vea representado de modo explícito.

El atuendo es complemento y medio expresivo de la danzarina, vinculado a costumbres ancestrales en el caso de los bailes populares, y prolongación del cuerpo de la bailarina en las danzas más modernas: el traje etéreo de la Bellincioni representando a Salomé y los muchos velos que encubren y descubren el cuerpo femenino sobre la escena, o el de Loie Fuller combinado con los juegos de luces para crear nuevos efectos. La expresividad que se consigue por este medio es, en este periodo de la historia de la danza, mucho más importante que la técnica.

Un modo de atenuar el elemento erótico es la orientación religiosa: las bailarinas javanesas cumplen un rito religioso, y lo mismo sucede con las bayaderas (aunque con matices) y con la referencia a Salammbô, que evita traer a colación el sensual baile de la protagonista y alude sin embargo a las ceremonias de la misma ante la diosa Tanit.

En el punto de cruce entre erotismo y religiosidad se sitúa la figura de Salomé, personaje recurrente en el repertorio de las bailarinas desde fines del siglo XIX (Buonaventura 1994: 142-143; Pastor 2012: 27), y estereotipo de mujer fatal que también representan Cleopatra, Salammbô y, por supuesto, La Seca; y presencia reiterada en la prosa de Emilia Pardo Bazán.

Otro aspecto en el que se revelan los gustos de la escritora coruñesa en materia coreográfica es su preferencia por los bailes tradicionales de pareja, recatados, o de mujeres solas, frente a los modernos a los que califica de *impúdicos* en unos casos (el *agarrado*, parodia grotesca de algunos bailes modernos), y de *achulados* en otros (el flamenco).

La escritura en prosa de Emilia Pardo Bazán da testimonio de un periodo de transición de la danza española, que Nuria Menéndez (1996-1997: 281) delimita entre 1915 y 1939, en el que algunos bailes entran en un periodo de decadencia (los tradicionales) y otros nuevos les suceden, fundamentalmente la *danza española*, que se origina por asimilación de estilos populares y tradicionales y que está llamada a tener una amplia irradiación internacional. Todo ello para mayor gloria de la mujer, absoluta protagonista de este arte.

## BIBLIOGRAFÍA

Alba Nieva, Isabel María (2015): *Cuerpo y figurín: poéticas de la modernidad en la escena española (1866-1926)*, Málaga, Universidad de Málaga, Tesis Doctoral.

<https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/.../TD_ALBA_NIEVA_Isabel_Maria.pdf?...>.

Andreu Miralles, Xavier (2016): *El descubrimiento de España. Mito romántico e identidad nacional*, Madrid, Taurus.

Buonaventura, Wendy (1994): *Serpent of the Nile. Women and Dance in the Arab World*, London, Saqi Books.

Casares Rodicio, Emilio (1996-1997): "Historia del teatro de los Bufos, 1866-1881. Crónica y dramaturgia", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vols. 2-3, pp. 73-118.

Clúa, Isabel (2016): *Cuerpos de escándalo. Celebridad femenina en el "fin-de-siècle"*, Barcelona, Icaria Editorial.

Devoto, Daniel (1974): "Contribution à l'étude des danseurs et de musiciens des fêtes du Corpus Christi et de l'Assomption à Tolède au XVI et XVII siècles", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 10, pp. 163-168.

Dijkstra, Bram (1994): *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo,* Barcelona, Círculo de Lectores.

Ducrey, Guy (1996): *Corps et graphies. Poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIXe siècle,* Paris, Honoré Champion.

Dupont, Denise (2012): "Cabezas cortadas, *imágenes de vestir* y manos femeninas: Emilia Pardo Bazán y el decadentismo español", *Revista Internacional d'Humanitats 26 set-dez 2012 CEMOrOc-Feusp* / Univ. Autònoma de Barcelona, pp. 65-78.

Espada, Rocío (1997): *La danza española: su aprendizaje y conservación*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura.

Ezama Gil, Ángeles (1988): "La ilustración de relatos breves en la revista *La Vida Galante*", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXXIV, pp. 73-95.

____ (2007): "Emilia Pardo Bazán revistera de salones: teoría y praxis de la crónica", *Especulo*, nº 37, 14 de noviembre de 2007, 23 pp.

____ (2009): "*El saludo de las brujas*: novela de clave", José Manuel González Herrán (coord.), *La literatura de Emilia Pardo Bazán,* La Coruña, Real Academia Gallega, pp. 285-304.

Gautier, Théophile (1865): "Les bayadères", *Caprices et zigzags* [1852], Paris, Hachette, tercera ed., pp. 357-369.

____ (1894): *Une nuit de Cléopatre* [1838], Paris, A. Ferroud Libraire-Éditeur.

Hellín Rubio, Inés (2016): *La danza española y la narrativa escénica,* Madrid, ADE.

Hernández Jaramillo, José Miguel (2016): "Fandango in Nineteenth Century Flamenco: The Untold Story", K. Meira Goldberg y Antoni Pizà (eds.), *The Global Reach of the Fandango in Music, Song and Dance,* New Castle, Cambridge Scholar Publishing, pp. 69-92.

Houssaye, M. Arsène (1863): *Les femmes du temps passé*, Paris, Morizot.

Infantes, Víctor (1997): *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII),* Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

Inzenga, José (1888): *Cantos y bailes populares de España,* Madrid, Imp. de José M. Ducazcal.

Kastner, Georg (1852): *La Danse des morts*, Paris, Brandus et Cie Éditeurs/ Pagnerre Libraire-Éditeur.

Krüdener, Barbara von (1804): *Valérie ou lettres de Gustave de Linar a Ernest de G…,* Paris, Chez Henrich, vol. I.

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

López Quintáns, Javier (2014): "Emilia Pardo Bazán y la cultura gallega. Edición de "La muiñeira"", *Madrygal*, 17, pp. 47-54.

López Redondo, Amparo (1998): "En torno al tapiz intitulado *Speculum Humanae Vitae*, que fue de Dª Emilia Pardo Bazán", *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, Historia del Arte, tomo 11, pp. 155-176.

Mascato Rey, Rosario (2006): "Valle-Inclán, *contemplateur*", *Moenia*, 12, pp. 67-76.

Menéndez, Nuria (1996-1997): "Influencia del teatro musical en los orígenes de la danza española (1915-1939)", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vols. 2-3, pp. 281-286.

Pardo Bazán, Emilia (1885a): *El cisne de Vilamorta,* Madrid, Ricardo Fe.

____ (1885b): "La gallega", *La dama joven*, Madrid, Ricardo Fe, pp. 370-380.

____ (1886): "Sesión flamenca", *Les Matinées Espagnoles,* nº 4-5, 15 y 22 febrero 1886, pp. 81-85.

____ (1889): "Cartas sobre la Exposición", *La España Moderna*, 1 de octubre de 1889, pp. 84-104.

____ (1891): "El baile del querubín", *Nuevo Teatro Crítico*, año II, nº 1, febrero de 1891, pp. 5-30.

____ (1893a): "Santa Pelagia", *El Imparcial*, 17 de abril de 1893, p. 3.

____ (1893b): "La danza serpentina", *El Eco de Cartagena*, 18 de mayo de 1893, p. 1.

____ (1893c): "Lo que alborota a Bizancio", *Las Provincias*, Valencia, 14 de junio de 1893, p.

____ (1893d): "Espectáculos públicos", *La Época*, 18 de julio de 1893, p. 2.

____ (1896): "La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, 28 de septiembre de 1896, p. 658.

____ (1898): "La muiñeira", *Blanco y Negro,* 1 de enero de 1898, pp. 20-21.

____ (1906): "Teatro Real", *El Imparcial,* 13 de enero de 1906, p. 3.

____ (1908): "El último baile", *Blanco y Negro*, 21 de noviembre de 1908, pp. 7-9

____ (1912): "La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, 27 de mayo de 1912, p. 350.

____ (1914): "La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, 18 de mayo de 1914, p. 334.

____ (1915): "La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, 3 de mayo de 1915, p. 302.

____ (1916a): "La vida contemporánea", La Ilustración Artística, 19 de junio de 1916, p. 394.

____ (1916b): "La danza del peregrino", *Blanco y Negro,* 8 de octubre de 1916, pp. 4-6.

____ (1923): *El lirismo en la poesía francesa*, Madrid, Editorial Pueyo, s.a.

____ (1981a): *La Sirena negra* [1908], Madrid, Espasa-Calpe, quinta ed.

____ (1981b): *La Tribuna* [1883], ed. de Benito Varela Jácome, Madrid, Cátedra, tercera ed.

____ (1985): *Los pazos de Ulloa* [1886], Madrid, Alianza.

____ (1989): *Dulce dueño* [1911], Madrid, Castalia/Instituto de la Mujer.

____ (1994): "Crónica de Madrid, El estreno de Salomé" [*La Nación*, 1 de abril de 1910], Cyrus DeCoster (ed.), *Crónicas en* La Nación *de Buenos Aires (1909-1921)*, Madrid, Pliegos.

____ (1999): *La obra periodística completa en* La Nación *de Buenos Aires,* ed. de Juliana Sinovas Maté, La Coruña, Diputación Provincial, 2 vols.

____ (2000): *El saludo de las brujas* [1897], Madrid, Ediciones Koty.

____ (2001): *Insolación* [1889], ed. de Ermitas Penas, Madrid, Cátedra.

Pastor Prada, Raquel (2012): *Artes plásticas y danza: propuesta para una didáctica interdisciplinar,* Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense. <eprints.ucm.es/16759/1/T34010.pdf>.

Pereira-Muro, Carmen (2012): "«Parecía efecto escénico, coro de zarzuela bufa»: La zarzuela como intertexto y alegoría nacional en *Insolación* de Emilia Pardo Bazán", *Studi Ispanici*, XXXVII, pp. 165-180.

Pérez Romero, Emilia (2010): "L'Espagne dans les articles d'Émilia Pardo Bazán pour la *Nouvelle Revue Internationale*", *La culture de l'autre: l'enseignement des langues à l'Université,* Lyon, École Normale Supérieure-La Clé des langues, 12 pp. <http://cle.ens-lyon.fr/actes/l-espagne-dans-les-articles-d-emilia-pardo-baza-769-n-pour-la-nouvelle-revue-internationale-87341.kjsp>

Preciado, Dionisio (1969): *Folklore español: Música, danza y ballet*, Madrid, Studium Ediciones.

Récamier, Jeanne Françoise (1860): *Souvenirs et correspondence tirés des papiers de Madame Récamier*, segunda ed., Paris, Michel Lévy, tomo I.

Said, Edward W. (1990): *Orientalismo* [1978], Madrid, Libertarias/Prodhufi S.A.

Salaün, Serge (1992): "Apogeo y decadencia de la sicalipsis", Myriam Díaz-Diocaretz e Iris M. Zavala (eds.), *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular,* Madrid, Tuero, pp. 129-153.

Sampedro, Casto (1982): *Cancionero musical de Galicia* [1942], ed. facsímil de José Filgueira Valverde, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, conde de Fenosa.

Sanmartín Bastida, Rebeca (2008): "La *Danza de la muerte*, revisitada: contexto y recreación en *La sirena negra* de Emilia Pardo Bazán", *Revista de Poética Medieval*, 21, pp. 57-84.

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

Segarra Muñoz, Maria Dolores (2012): *Antonio Ruiz Soler y la danza española estilizada: configuración y desarrollo de un género*, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense. <eprints.ucm.es/17502/1/T34082.pdf>

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

Staël-Holstein, Germaine de (1836): *Corinne ou l'Italie* [1807], en *Oeuvres completes. Tome Premier*, Paris, Firmin Didot Frères et Cie, pp. 653-863.

*La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*
Núm. 12, 97 - 130
© 2017. Casa-Museo Emilia Pardo Bazán

# Los Mosquera, Señores de Bentraces, Marqueses de Aranda y Guimarey. La familia inmediata de doña Emilia Pardo Bazán

Carlos de Odriozola y Rico-Avello
(UNIVERSIDAD PONTIFICIA COMILLAS, MADRID)
cdeodriozola@gmail.com

*(recibido outubro/2017, revisado xaneiro/2018)*

RESUMEN: La descendencia de doña Emilia Pardo Bazán se extinguió por completo en 1970. En este trabajo se presenta la genealogía del linaje de su abuela paterna, doña Joaquina Mosquera, y se estudian detalladamente, por primera vez, las líneas de las que proceden los parientes colaterales más cercanos de la célebre escritora coruñesa.

PALABRAS CLAVE: Emilia Pardo Bazán, genealogía, linaje Mosquera, ascendencia, descendencia, familia inmediata.

ABSTRACT: The direct family of Mrs. Emilia Pardo Bazán, the famous writer from La Coruña, was completely extinguished in 1970. The genealogy of the lineage of her paternal grandmother, Joaquina Mosquera, is presented in this work. And the lines from which her closest collateral relatives come, are studied here in detail for the first time.

KEY WORDS: Emilia Pardo Bazán, genealogy, Mosquera lineage, ancestry, descendants, immediate family.

*El que reconstruye lo pasado, va seguro. Lo porvenir se prepara entre sombras y dudas y, si no descansa en lo pasado, se viene al suelo. Sazonado por el sol de los siglos, lo pasado es fruta dulce y buena; la casa que labraron los padres, da sombra amorosa a la cabeza de los hijos. Cuando la aristocracia se mofa de lo pasado y dispersa locamente sus sagradas cenizas, es más culpable que el pueblo en revolución arrasando monumentos y quemando tesoros. Contra el ataque, hay defensa; contra el suicidio, no. Defiende tu pasado, querido Xavier. Los viejos robles hablan rudamente con la fuerza de sus troncos y de sus seculares raíces; las piedras cubiertas de liquen amarillo tienen alma, y los muertos están vivos mientras se les recuerda y continúa su obra.*

*Condesa de Pardo Bazán*
*Álbum del pazo de Santo Thomé*
*Vigo, 1908*

Después de introducir este estudio genealógico con las bellas palabras dedicadas por la Condesa de Pardo Bazán a su amigo Xavier Ozores Pedrosa, dueño a la sazón del pazo de Santo Thomé de Freixeiro, sirvan esas letras de la eximia escritora gallega para dar razón o justificación, si ello fuera necesario, a mi humilde propósito de acercar al lector a través de estas líneas el conocimiento de las seculares raíces, de los ancestros de la ilustre escritora, haciendo hincapié en la única rama común a todos los Condes de Pardo Bazán, que asimismo constituye la parentela más cercana de la Condesa que ha llegado a nuestros días.

Sabido es que la descendencia directa de la Condesa de Pardo Bazán se extinguió por completo en 1970 con el fallecimiento de su hija Blanca Quiroga y Pardo Bazán, III Condesa de la Torre de Cela.

Es por ello por lo que hoy solo hay parientes colaterales de doña Emilia, siendo esa descendencia más cercana la correspondiente al linaje de su abuela paterna, los Mosquera, Señores de la villa y palacio de Bentraces, luego Marqueses de Guimarey, poseedores de otros muchos mayorazgos y jurisdicciones, y finalmente por enlace, también Marqueses de Aranda.

Han llegado a nuestros días varias líneas: la primogénita, que ostenta los citados títulos de Marqueses de Aranda y Guimarey, unidos al Señorío de Rubianes, que lleva aneja la Grandeza de España; la de los Losada Quiroga, representada hoy por los Condes de Gavia, Grandes de España; y las más cercanas, correspondientes a las dos tías abuelas, hermanas de la abuela paterna de doña Emilia Pardo Bazán, de la que vienen los Condes de Torre Múzquiz y los Bermúdez de Castro; así como la correspondiente a la hija natural de la abuela paterna, luego legitimada por el segundo matrimonio de esta, de la que proceden los actuales Condes de Pardo Bazán.

Es mi intención dar forma en el futuro a un estudio completo del linaje de los Mosquera, no obstante a la espera de dar cabida a esa aspiración venidera, presento este estudio previo para dar a conocer, en palabras otra vez de doña Emilia, el alma de las piedras cubiertas de liquen amarillo y asimismo honrar a los muertos haciéndolos vivir de nuevo en el recuerdo de su obra.

Comencemos pues este relato genealógico con[1]:

[1] Recomiendo al lector el volumen que mi pariente don Dalmiro de la Válgoma y Díaz-Varela, Académico de la Real de la Historia y su secretario perpetuo, dedicó a glosar los linajes de la Condesa de Pardo Bazán y que fue publicado con motivo de la conmemoración del centenario del nacimiento de la ilustre escritora: *La Condesa de Pardo Bazán y sus Linajes. Nobiliario*; Imprenta Aldecoa, Burgos, 1952.

**DON GASPAR** Antonio **MOSQUERA Y VERA** (también apellidado Suárez Mosquera de Sotomayor)[2], Señor de la villa y palacio de Bentraces con su jurisdicción[3] y de las de Figueroa, Pías, Ginzo, Teijoeiras, Tosende y Sanguiñedo y del mayorazgo de Vera[4], Capitán de Granaderos, Regidor perpetuo de Orense, Alcalde y Juez de Pontevedra en 1714, empadronado como hidalgo en Pontevedra en 1708 y 1746.

Fue asimismo inmediato sucesor en el mayorazgo y título de Marqués de Guimarey, el cual cedió a su hijo primogénito por su incompatibilidad con el de Bentraces.

Ejerció los patronatos familiares referentes a la capilla de Nuestra Señora de la Piedad de la parroquia de San Bartolomé y los correspondientes a los conventos de Santo Domingo y San Francisco, todos ellos en Pontevedra, así como los de la parroquia de Villar de Payo Muñiz y la de Allariz, en Orense.

Armas de los Señores de Bentraces timbradas con el coronel. En el segundo cuartel las correspondientes a Mosquera: cinco lobos de sable en campo de plata. Pazo de Bentraces, Orense.

Fue hijo de don Luis Mosquera Pimentel y Sotomayor[5], Señor de Guimarey y de Villar de Payo Muñiz, Alcalde y Justicia Ordinaria de Pontevedra, nacido en la Torre de Guimarey,

---

[2] Hermano de don Bernardo Mosquera y Vera, Sargento Mayor de Infantería de Marina, Caballero de Calatrava en 1717 (Archivo Histórico Nacional; Órdenes Militares, Calatrava, exp. 1736) y Comendador de Piedrabuena en dicha Orden, bautizado en Pontevedra (San Bartolomé) el 13-oct-1686 y fallecido bajo poder para testar otorgado a su hermano don Gaspar en Pontevedra (San Bartolomé) el 12-feb-1723. Recibió sepultura en el colegio de la Compañía de Jesús.

[3] Fue fundado por el Canónigo don Diego Suárez de Tangil por su testamento de 16-oct-1602, imponiendo el uso del apellido y armas a los poseedores del mismo, que asimismo tenían la facultad de timbrar con coronel su escudo de armas, privilegio otorgado por Real Cédula de S.M. el Rey Don Felipe IV despachada en la Villa y Corte el 25-feb-1652 a don Rodrigo Suárez Sarmiento y Pimentel, Señor de Bentraces, Consejero de S.M. en el Real de Hacienda y Caballero de Santiago en 1622.

[4] Fundado por sus bisabuelos don Antonio de Vera Otero y su mujer, doña Leonor de Ocampo y Moscoso, en 7-jul-1627.

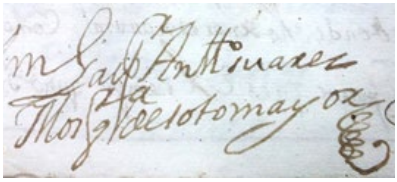
[5] Hermano de don Pedro Mosquera Pimentel y Sotomayor, creado Marqués de Guimarey en 1716, Caballero de San Juan de Jerusalén en 1666 (Archivo Histórico Nacional; Órdenes Militares, San Juan de Jerusalén, exp. 23488) y Gran Prior de Castilla de la Orden, bautizado en Guimarey (San Julián), el 19-oct-1645, y de don Melchor Mosquera y Sotomayor, Caballero de Santiago en 1667 (Archivo Histórico Nacional; Órdenes Militares, Santiago, exp. 5581), bautizado en Pontevedra (San Bartolomé), el 16-sep-1637.

Pontevedra, donde recibió el bautismo en la parroquia de San Julián el 14-sep-1642, y de doña Leonor de Vera y Mendoza, con la que casó en Pontevedra (San Bartolomé) el 18-ene-1668.

Nieto paterno de don Antonio Mosquera y Sarmiento[6], Señor de Villar de Payo Muñiz y de la Torre de Guimarey, Familiar del Santo Oficio de la Inquisición y Caballero de Alcántara en 1638[7], nacido en Orense[8], y de doña María Antonia Pimentel y Sotomayor, nacida en San Martín de Mezquita, Orense[9].

Nieto materno de don Pedro de Vera y Ocampo, Señor del mayorazgo de Vera, Alcalde de Pontevedra y de Noya y Consultor del Santo Oficio, natural de Pontevedra, y de doña María de Mendoza y Noguerol, natural de Noya, La Coruña.

Nació don Gaspar Mosquera en Pontevedra y recibió el bautismo en la parroquia de San Bartolomé el 12-abr-1674. Falleció en su palacio de la plaza del Teucro de Pontevedra (San Bartolomé) el 13-jul-1757[10]. Recibió sepultura en la iglesia del colegio de la Compañía de Jesús de la citada villa.



Firma y rúbrica de don Gaspar Antonio Suárez Mosquera de Sotomayor, Señor de Bentraces.

---

[6] Hermano de don Rodrigo Suárez Sarmiento y Pimentel, antes citado, Señor de Bentraces, del Consejo de S.M. en el de Hacienda, Caballero de Santiago en 1622 (Archivo Histórico Nacional; Órdenes Militares, Santiago, exp. 7942), y de don Diego Mosquera Sarmiento y Novoa, Señor de la Casa de Villamarín, Maestre de Campo y Caballero de Santiago en 1628 (Archivo Histórico Nacional; Órdenes Militares, Santiago, exp. 5583).

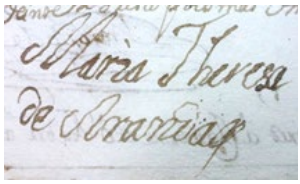
[7] Archivo Histórico Nacional; Órdenes Militares, Alcántara, exp. 1026.

[8] Recibió el bautismo en la parroquia de la Santísima Trinidad el 29-jun-1589. Testó en Pontevedra ante Francisco Rodal el 29-sep-1655.

[9] Donde recibió el bautismo el 25-mar-1610. Fue hija de don Baltasar de Sarmiento y Pimentel, Señor de Mezquita, Caballero de Calatrava en 1623 (Archivo Histórico Nacional; Órdenes Militares, Calatrava, exp. 2424), y de doña Teresa de Sotomayor y Andrade, con la que casó el 21-nov-1607 en San Martín de Mezquita.
Nieta materna de don Pedro de Sotomayor y Andrade, Señor de la Casa de Sotomayor, de donde era natural, y de la de Crecente, Caballero de Santiago en 1600 (Archivo Histórico Nacional; Órdenes Militares, Santiago, exp. 7866) y Virrey de Nápoles, y de doña María de Urquizu.
Bisnieta materna-paterna de don Fernando de Andrade y Ulloa, Caballero de Santiago en 1544 (Archivo Histórico Nacional; Órdenes Militares, Santiago, exp. 424), natural de Santiago, y de doña Teresa de Sotomayor y Moscoso, Señora de las Casas de Sotomayor, Crecente y Fornelos.
Tataranieta materna-paterna-paterna de don Fernando de Andrade y Pérez das Mariñas, I Conde de Andrade y II Conde de Villalba, Señor de Puentedeume y Ferrol, y de doña Mayor de Ulloa.
Tataranieta materna-paterna-materna de don Pedro Álvarez de Sotomayor, III Conde de Camiña y III Vizconde de Tuy, Señor de la Casa de Sotomayor, Crecente y Fornelos, y de doña Urraca Osorio de Moscoso, hija de los II Condes de Altamira.

[10] Libro IV, folio 17.

Casó[11] por poder[12] en Madrid, en la Real iglesia de San Andrés[13], en octubre de 1716[14] con **DOÑA MARÍA TERESA DE ARANDA QUINTANILLA Y BASADRE**, II Marquesa de Aranda, natural de La Coruña, fallecida en su palacio de la plaza del Teucro de Pontevedra (San Bartolomé) el 23-ene-1746[15]. Recibió sepultura en la iglesia del colegio de la Compañía de Jesús.



Firma y rúbrica de doña María Teresa de Aranda, II Marquesa de Aranda.

Fue hija y heredera de don Francisco de Aranda y Quintanilla[16], creado Marqués de Aranda y Vizconde de Quintanilla en 1710, Ministro del Supremo Consejo de Castilla, Alcalde de Casa y Corte, del Consejo de S.M. en el de Flandes, Alcalde Mayor del Reino de Galicia, Asistente de Sevilla, Corregidor de Ronda y Marbella y Caballero de Santiago en 1697[17], nacido en Alcalá de Henares (Santa María la Mayor)[18], y de su segunda esposa[19], doña Josefa de Basadre y Mendoza[20], natural de Santiago de Compostela (Santa María Salomé).

---

[11] Previas capitulaciones matrimoniales otorgadas ante el escribano de Madrid Juan de Siles en 27-sep-1716.

[12] Otorgado ante el escribano de Madrid Juan de Siles en 6-oct-1716 a favor del padre de la contrayente, don Francisco de Aranda y Quintanilla, Marqués de Aranda, o en su sustitución, de don Miguel de Pazos.
El contrayente estuvo residiendo durante los dos meses previos al otorgamiento de este poder en la plazuela de la Cebada de Madrid (San Justo), casas de doña Agustina de Villalón, mientras que la contrayente era parroquiana de San Andrés, y previamente lo había sido de Santa Cruz, habiendo residido asimismo con anterioridad en Sevilla y durante quince años en Flandes.

[13] Cuyo archivo parroquial fue quemado en la pasada Guerra Civil.

[14] Archivo Histórico Diocesano de Madrid; expedientes matrimoniales, año 1716, Caja 3631, exp. nº 44.

[15] Libro III, folio 216.

[16] Quien realizó una larga carrera como alto funcionario y diplomático durante los reinados de Carlos II y Felipe V. Véase su biografía en la obra de doña María del Mar Felices de la Fuente: *Condes, marqueses y duques. Biografías de nobles titulados durante el reinado de Felipe V*; Edición Doce Calles; Junta de Andalucía, 2013, pág. 46.

[17] Archivo Histórico Nacional; Órdenes Militares, Santiago, exp. 516.

[18] Recibió el bautismo en la parroquia de Santa María la Mayor de Alcalá de Henares el 25-mar-1649 y falleció en Madrid (San Andrés) el 7-jul-1724.

[19] Tuvo un hijo de su primer matrimonio, fallecido sin descendencia, don Diego de Aranda Quintanilla y Gutiérrez de Arévalo, Caballero de Santiago en 1697 (Archivo Histórico Nacional; Órdenes Militares, Santiago, exp. 515).

[20] Hermana de don Benito de Basadre y Mendoza, Señor de las Casas de Basadre, Outeiro y Ramil y Caballero de la Orden de Santiago en 1698 (Archivo Histórico Nacional; Órdenes Militares, Santiago, exp. 892), bautizado en Santiago de Compostela (Santa María Salomé) 22-may-1667.

Armas de los Mosquera y enlazados timbradas con el coronel y con el blasón de Sotomayor en escusón, en el palacio de don Gaspar Antonio Suárez Mosquera de Sotomayor, plaza del Teucro, Pontevedra.

Fueron sus hijos:

1. **Doña Josefa** Ana Antonia Francisca Teresa **Mosquera y Aranda**, recibió el bautismo en San Bartolomé de Pontevedra el 2-ago-1718[21] y falleció en Pontevedra (San Bartolomé) el 22-nov-1752[22]. Recibió sepultura en el colegio de la Compañía de Jesús.
2. **Don Luis** Francisco Vicente Tiburcio Antonio **Mosquera y Aranda**, III Marqués de Aranda y III de Guimarey, Señor de Villar de Payo Muñiz y de la Torre de Guimarey, Fiscal de la Real Audiencia de Méjico, Ministro del Supremo Consejo de Indias, empadronado como Hidalgo en Pontevedra en 1775[23] y Caballero pensionado de la Orden de Carlos III en 1772[24], nació en Pontevedra, recibió el bautismo en San Bartolomé[25] el 17-ago-1719 y falleció[26] en Barcelona el 29-abr-1778[27]. Casó en la calle del Carmen, casas de la Administración, de Madrid (San Martín)[28] el

[21] Libro VIII, folio 92 vto.

[22] Libro III, folio 261.

[23] "*D$^{n}$. Luis Mosquera y Aranda Marqués de Aranda del Consejo de S.M. y del de Yndias casado tiene hijos de tierna hedad, por notoriedad: hallase autorizado en probantte forma del cuerpo de Aiuntam$^{to}$*".

[24] Nombrado por S.M. el Rey Don Carlos III, Fundador de la Orden, en 22-mar-1772, formando parte de la primera promoción de la misma (Gaceta de Madrid núm. 13, de 31/03/1772, páginas 106 y 107).

[25] Libro VIII, folio 112.

[26] Obtuvo autorización de la Junta de Facultades en 1776 para consignar 6.000 reales de vellón anuales como renta de viudedad a favor de su esposa. Las rentas brutas que generaban los mayorazgos y propiedades anualmente eran de 42.626 reales de vellón, de los que quedaban líquidos 39.399 reales de vellón, divididos en seis estados: Villar de Payo Muñiz, Pontevedra, Guimarey, Rianjo (debe de corresponder al mayorazgo de los Vera), Orense y Madrid. Véase el memorial detallado en: Archivo Histórico Nacional; Consejos, Legajo 13.413.

[27] "*El 29 de Abril próximo pasado falleció en Barcelona a los 58 años, 8 meses y 18 días el Sr. D. Luis Francisco Mosquera Quintanilla Marques de Aranda y de Guimarey, Caballero Pensionado de la distinguida Orden de Carlos III, Ministro jubilado del Supremo Consejo de Indias: en cuyo empleo, y en el de Fiscal del mismo Consejo y de la Real Audiencia de México, y Ministro de la Junta general de Comercio, Moneda y Minas sirvió por espacio de 24 años con el mayor zelo, desinterés y exactitud" (*Gaceta de Madrid núm. 42, de 29/09/1778, página 428).

[28] La partida se mantuvo en secreto hasta noviembre de 1768 en que se asentó en el libro parroquial; se velaron en la parroquia de San Ginés el 10-nov-1768 (Libro XXVI, folio 421 vto.).

9-may-1768[29] con **doña Francisca de Paula** Josefa María de los Reyes **de Moscoso y Baena**[30], natural de Sevilla y residente en la calle de Atocha nº 9 de Madrid en 1805, hija de don Joaquín de Moscoso Martel y Figueroa, intitulado Conde del Carpio, y de doña Ángela de Baena y Salinas, ambos naturales de Sevilla. Tuvieron a:

A. **Don Mariano** Rafael José Félix de Cantalicio Francisco de Paula **Mosquera y Moscoso**, IV Marqués de Aranda y IV de Guimarey, Paje de Su Majestad, alumno del Real Seminario de Nobles en 1787[31] y Oficial de Infantería de la Compañía de Fusileros de Córdoba en 1792[32]. Nació en Pontevedra y recibió el bautismo en la parroquia de San Bartolomé el 23-jul-1773[33]. Falleció soltero y sin sucesión.

B. **Don Luis** Francisco de Paula Manuel Antonio **Mosquera y Moscoso**, V Marqués de Aranda y V Marqués de Guimarey[34], Capitán retirado del Real Cuerpo de Guardias Walonas[35], nacido en Pontevedra el 4-sep-1774, recibió el bautismo al día siguiente en la parroquia de San Bartolomé[36]. Casó[37] en Madrid (San Luis)[38] en febrero de 1805[39] con **doña María Rafaela** Joaquina Casimira Antonia Ramona Josefa Luisa Aleja Francisca Juana **de Novales y Trelles**, nacida en la Red de San Luis nº 22 de Madrid (San Luis)[40] el 4-mar-1783, hija de don Rafael Antonio de Novales y Bringas[41], Regidor perpetuo de Madrid y Gentilhombre de Cámara de S.M., y de doña María Gracia Trelles Navia y Lemayre, naturales de Madrid.

   Fueron sus hijos:

   a. **Don José María Mosquera y Novales**, VI Marqués de Aranda y VI de Guimarey[42], natural de Madrid (San Luis), fallecido abintestato, menor de

---

29 Después de solicitar Real Licencia el 2-may-1768 (Archivo Histórico Nacional; Fondos Contemporáneos, Ministerio de Hacienda, Legajo 504).

30 Hermana de don Ramón de Moscoso y Baena, Maestrante de Sevilla en 1777, Caballero pensionado de la Orden de Carlos III en 1798, solicitante en 1817 de la dignidad de Conde del Carpio de la que hizo uso su padre, con la denominación de Carpio de Natera, solicitud que le fue denegada.

31 Su expediente no se conserva entre los que se custodian en el Archivo Histórico Nacional.

32 Fue nombrado por S.M. en 3-ene-1792 (Gaceta de Madrid, año 1792).

33 Fue su padrino su tío paterno, don Manuel Mosquera y Aranda, Señor de Bentraces y Teniente de Navío de la Real Armada, a quien se citará más adelante (Libro X, folio 143).

34 Sucedió en los citados títulos al fallecimiento de su hermano en 1800.

35 Entró en el Real Cuerpo de Guardias Walonas el 19-ago-1791 como Cadete, y se retiró como Capitán por Real Licencia de 31-ago-1801.

36 Libro 1760-1774, folio 157 vto.

37 Previa Real Licencia de S.M. otorgada en Aranjuez el 1-feb-1805.

38 Sin archivo parroquial, que fue quemado poco antes del inicio de la Guerra Civil.

39 Archivo Histórico Diocesano de Madrid; expedientes matrimoniales, año 1805, Caja 5448.

40 Libro XXX, folio 360.

41 Hijo de don Juan Joaquín de Novales y Angulo, Regidor perpetuo de Madrid, Caballero de Santiago en 1742 y de doña Luisa Bringas de la Torre, naturales de Madrid.

42 Sucedió en los citados títulos al fallecimiento de su padre el 25-feb-1818.

edad, soltero y sin sucesión, en La Coruña (Santiago) el 20-feb-1819[43]. Fue sepultado en el cementerio general de La Coruña al día siguiente.

b. **Doña Josefa** Juana **Mosquera y Novales**, VII Marquesa de Aranda y VII de Guimarey[44], nacida en Madrid (San Luis) y fallecida en Santiago de Compostela (Santa María del Camino) el 26-may-1835, bajo testamento otorgado ante Miguel Barcia el 18-may-1835[45]. Casó[46] en la capilla del pazo de Baldomir, Guísamo[47], La Coruña el 12-sep-1827 con **don Juan** María de los Dolores Ramón Antonio Blas Andrés **Ozores y Valderrama**, XIII Señor de la Casa de Rubianes, Grande de España, Senador del Reino, Maestrante de Sevilla en 1830, nacido en Santiago de Compostela (Santa María del Camino) el 1-dic-1809, fallecido en Lugo el 13-jul-1870 y sepultado el día 16 en Santiago de Compostela (Santa María del Camino). Fue hijo de don José Ozores y Caló, XII Señor de la Casa de Rubianes, Grande de España, Señor del Rial, Coronel del Regimiento Provincial de Santiago, Maestrante de Granada en 1806, y de doña María de la Aurora Valderrama y Barrio, naturales de Sobrán, Villagarcía de Arosa, Pontevedra, y Santiago, respectivamente. Fueron padres de:

Doña Josefa Mosquera y Novales, VII Marquesa de Aranda y VII de Guimarey, óleo de Vicente López Portaña.

[43] Libro 1811-1854, folio 90.

[44] Sucedió en los citados títulos al fallecimiento de su hermano el 20-feb-1819.

[45] Libro 1815-1854, folio 161 vto.

[46] Solicitó en instancia de 11-nov-1826, con el consentimiento de su tío y tutor don Gonzalo Mosquera y Arias Conde, la preceptiva Real Licencia de casamiento, la cual le fue concedida por S.M. el Rey Don Fernando VII en El Pardo el 17-ene-1827.

[47] Del que eran propietarios sus tíos don Gonzalo Mosquera y Arias Conde y doña Joaquina Ribera y Pardo Osorio. La partida se asentó en los libros de la parroquia de Santiago de La Coruña (Libro 1816-1854, folio 66 vto.).

i. **Doña María del Carmen** Josefa Joaquina Antonia **Ozores y Mosquera**, Dama Noble de la Orden de María Luisa en 1854, nació en Santiago de Compostela, el 24-ene-1829[48] y falleció en La Caeira, Poyo, Pontevedra, el 15-oct-1900. Contrajo matrimonio en Santiago de Compostela (Santa María del Camino) el 10-oct-1850[49] con **don Vicente Calderón y Oreiro**, IV Conde de San Juan, Senador del Reino y Diputado a Cortes, nació en Santiago de Compostela el 19-abr-1821, fue hijo de don José Calderón y Losada, III Conde de San Juan, y de doña María del Socorro Oreiro y Basadre, ambos naturales de Santiago. Con sucesión[50].

ii. **Don Santiago** José Luis Lucas Pedro Sebastián **Ozores y Mosquera**, XIV Señor de la Casa de Rubianes, Grande de España[51], VIII Marqués de Aranda y VIII de Guimarey[52], Licenciado en Derecho, Senador del Reino, Maestrante de Sevilla en 1858, nació en Santiago de Compostela (Santa María del Camino) el 18-oct-1830[53] y falleció en Madrid el 23-nov-1901. Casó en Madrid (Santa Cruz) el 8-jun-1859[54] con **doña Corina de Saavedra y Cueto**, nacida en Sevilla el 28-dic-1834 y fallecida en Madrid el 10-ene-1933, hija de don Ángel de Saavedra y Ramírez de Baquedano, III Duque de Rivas, Grande de España, VI Marqués de Andía y VII de Villasinda, Ministro de la Gobernación, Presidente del Consejo de Estado, Vicepresidente del Senado y Senador, Diputado a Cortes, Embajador en Nápoles y París, Caballero del Toisón de Oro en 1864, Gran Cruz de Carlos III en 1836, Caballero de la Orden de San Juan en 1794, natural de Córdoba, y de doña Encarnación de Cueto y Ortega, Dama Noble de la Orden de María Luisa en 1839, nacida en Sevilla. Con sucesión[55].

iii. **Doña María de la Concepción** Joaquina Eulalia de Loreto **Ozores y Mosquera**, nació en Santiago de Compostela (Santa María del Camino) el 10-dic-1832[56]. Casó en Santiago de Compostela (Santa María del Camino) el 6-jul-1848[57] con **don José María de Prado y Ozores**, II

---

[48] Siendo su padrino su tío don Gonzalo Mosquera y Arias Conde (Libro 1823-1837, folio 99).

[49] Archivo Universidad de Santiago de Compostela; serie Registro Civil, matrimonios, año 1850.

[50] Entre la que se encuentran los actuales Condes de San Juan, los Marqueses de Riestra y los Marqueses de Guad-el-Jelú.

[51] Por Real Carta de Sucesión de 27-ago-1872 (Archivo Histórico Nacional; Consejos, legajo 8987, exp. 448).

[52] Por Real Carta de Sucesión en ambos títulos de 2-mar-1840 (Archivo Histórico Nacional; Consejos, legajo 8981, exp. 5).

[53] Libro 1823-1837, folio 138 vto.

[54] Libro XXII, folio 129.

[55] De la que proceden entre otros, los Señores de la Casa de Rubianes y Marqueses de Aranda, los Marqueses de Guimarey, los Condes de San Román y de Maceda, los Condes de Aguiar, los Vizcondes de Fefiñanes y los Condes de Bornos y Murillo, Marqueses de Casa Valdés.

[56] Libro 1823-1837, folio 184.

[57] Archivo Universidad de Santiago de Compostela; serie Registro Civil, matrimonios, año 1848.

Marqués de San Martín de Hombreiro, su primo hermano, hijo de don José de Prado y Neira, creado Marqués de San Martín de Hombreiro, Regidor perpetuo de Lugo, Prócer y Senador del Reino, Maestrante de Ronda en 1804, y de doña Ramona Ozores y Valderrama, Dama Noble de la Orden de María Luisa en 1838, naturales de Lugo y Santiago. Con sucesión[58].

iv. **Doña Felisa** Joaquina María Mercedes **Ozores y Mosquera**, Dama Noble de la Orden de María Luisa en 1881, nació en La Coruña (Santiago) el 23-sep-1834, recibió el bautismo al día siguiente[59] y falleció en Madrid el 29-dic-1912. Casó en Madrid el 10-jun-1869 con **don Manuel Aguirre de Tejada y Eulate**, I Conde de Tejada de Valdeosera, Ministro de Gracia y Justicia y de Ultramar, Gobernador del Banco de España, Presidente del Senado y del Consejo de Estado, Senador del Reino, Embajador ante la Santa Sede, Caballero de la Insigne Orden del Toisón de Oro en 1911, nacido en El Ferrol el 28-dic-1827 y fallecido en Madrid el 9-abr-1911. Con sucesión[60].

3. **Don Antonio García Suárez Mosquera y Aranda**, Señor de Bentraces, Figueroa, Pías, Ginzo, Teijoeiras, Tosende y Sanguiñedo, nació en Pontevedra y recibió el bautismo en la parroquia de San Bartolomé el 13-abr-1722[61]. Casó por poder[62] en Santiago de Compostela (San Andrés Apóstol) el 22-jul-1764[63] con **doña Josefa Pardo de Vivero y Sarmiento**, hija de don Juan Antonio Pardo de Vivero Pumariño y Guzmán, Regidor perpetuo de Vivero y de Mondoñedo y su Alcalde Mayor, y de doña Benita Antonia Sarmiento y Mariño de Lobera. Sin sucesión.
4. **Don Manuel** José Ignacio Francisco Javier **Mosquera y Aranda**, recibió el bautismo en San Bartolomé de Pontevedra el 23-mar-1724[64]. Falleció de corta edad antes de 1730.
5. **Doña María Teresa Mosquera y Aranda**, recibió el bautismo en San Bartolomé de Pontevedra el 19-nov-1725[65]. Casó con **don Diego Moura de Coutinho**, Señor de

[58] Tuvieron un solo hijo, don Benito de Prado y Ozores, III Marqués de San Martín de Hombreiro por Real Carta de Sucesión de 3-ago-1856, Caballero de la Orden de San Juan en 1856, que falleció soltero y sin descendencia.

[59] Siendo sus padrinos sus tíos don Gonzalo Mosquera y doña Joaquina Ribera (Libro 1812-1854, folio 200).

[60] Entre la que se encuentran los actuales Condes de Tejada de Valdeosera y los Condes de Mendoza Cortina.

[61] Libro VIII, folio 153 vto.

[62] Otorgado a don José Ordóñez de Villaquirán Seijas Sarmiento y Pardo de Figueroa, Señor de San Payo de Narla. La partida fue asentada no obstante en el libro V de la parroquia de San Bartolomé de Pontevedra, folio 63 vto.

[63] Obtuvo autorización de la Junta de Facultades en 1765 para consignar 6.000 reales de vellón anuales como renta de viudedad a favor de su esposa. Las rentas brutas que generaban los mayorazgos y propiedades anualmente eran de 42.168 reales de vellón, de los que quedaban líquidos 37.350 reales de vellón. Tenía rentas en Solveira, Rairiz de Vega, Figueroa, Cantoña, Tosende, Sanguiñedo, Pías, Ginzo, Teijoeiras, Loiro, Parderrubias, Nigueiroá, Pereiras y Monforte de Lemos, entre los que se encontraba el privilegio real del cobro de las alcabalas de la villa de Ribadavia. Véase el memorial detallado en: Archivo Histórico Nacional; Consejos, Legajo 13.404.

[64] Libro VIII, folio 181.

[65] Libro VIII, folio 201.

la Casa de Borba en Portugal, viudo en primeras nupcias de doña Ana Pinto de Fonseca[66].

6. **Doña Gaspara** Melchora Baltasara **Mosquera y Aranda**, recibió el bautismo en Pontevedra (San Bartolomé) el 11-ene-1727[67]. Falleció sin sucesión.
7. **Doña Francisca Javiera** Ignacia Cayetana Antonia **Mosquera y Aranda**, recibió el bautismo en San Bartolomé[68] el 23-mar-1728. Contrajo matrimonio por poder[69] en el convento de Santa Clara de Pontevedra (San Bartolomé) el 28-jun-1755[70] con **don Francisco Javier Losada Quiroga y Saavedra**, Señor de Abelenda, hijo de don Pedro Losada Quiroga y Teijeiro, Señor de Abelenda, y de doña María Josefa de Lobera y Saavedra, vecinos de Villafranca del Bierzo, León. Fueron padres de:
   a. **Don José Manuel de Losada Quiroga y Mosquera**, Señor de las jurisdicciones de Abelenda y de Mira, Canónigo de la Catedral de Santiago, quien nació en San Salvador del Hospital, Quiroga, Lugo donde recibió el bautismo el 30-jul-1759. Casó con **doña Manuela Hernández de Zúñiga del Águila y Valdés**, hija de don Antonio Hernández de Zúñiga, Regidor perpetuo de Medina del Campo, y de doña María Rita del Águila y Mercado. Fue su hijo:
      i. **Don Antonio de Losada Quiroga y Hernández**, Oficial de Infantería del Regimiento provincial de Mondoñedo, nacido en Villafranca del Bierzo (Santa Catalina) el 23-ago-1786. Casó por poder[71] en la calle del Portillo nº 10 de Madrid (San Martín) el 6-jun-1807[72] con **doña María del Rosario Gutiérrez de los Ríos y Godoy**, IX Condesa de Gavia, Grande de España, y VII Condesa de Valdelagrana, nacida en Córdoba (Magdalena) el 16-abr-1782, hija de don Mariano Gutiérrez de los Ríos y Venegas, VI Conde de Gavia, Grande de España, y de doña María Antonia de Godoy Cárdenas y Manrique de Lara, IV Condesa de Valdelagrana. Con sucesión que alcanza nuestros días[73].
   b. **Doña María Antonia de Losada Quiroga y Mosquera**, que casó con **don José Hernández de Zúñiga del Águila y Valdés**, hermano de su cuñada, hijo como

[66] Hermana de don Manuel Pinto de Fonseca, LXVIII Príncipe y Gran Maestre de la Orden de Malta en 1741.

[67] Libro VIII, folio 214 vto.

[68] Libro VIII, folio 231.

[69] Otorgado por el contrayente en Santiago de Compostela el 4-jun-1755 ante don Andrés Mosquera a favor de su cuñado don Antonio Mosquera y Aranda. La novia se encontraba residiendo como seglar en el citado convento, donde los casó don Miguel Pérez, presbítero y capellán de los Marqueses de Aranda, quien asimismo los veló el 22-oct-1755.

[70] Libro V, folio 26.

[71] Otorgado en Villafranca del Bierzo el 23-abr-1807 ante Gregorio Balboa a favor de don Diego Gutiérrez de los Ríos y Godoy, Conde de Valdelagrana.

[72] Fue testigo del enlace su tío don Luis Mosquera y Moscoso, VII Marqués de Aranda y VII de Guimarey (Libro XXXIV, folio 159).

[73] Entre la que se encuentran entre otros los Condes de Gavia y de Valdelagrana, los Marqueses de Castellones y los Duques de Hornachuelos.

quedó dicho de don Antonio Hernández de Zúñiga, Regidor perpetuo de Medina del Campo, y de doña María Rita del Águila y Mercado. Con sucesión.

8. **Don Manuel** José Ignacio **Mosquera y Aranda**, que sigue.

Armas de don Antonio Mosquera y Sarmiento, Señor de Villar de Payo Muñiz y de Guimarey, en una labra heráldica situada actualmente en la calle Naranjo nº 8 de Pontevedra.

**DON MANUEL** José Ignacio **MOSQUERA Y ARANDA** (también apellidado Suárez Mosquera y Aranda), Señor de Bentraces[74], Teniente de Navío de la Real Armada[75], retirado en 1767[76], empadronado como Hidalgo en Pontevedra en 1775[77], 1776[78], 1777[79], 1778[80] y 1781[81].

Nació en el palacio familiar de la plaza del Teucro de Pontevedra, recibió el bautismo en San Bartolomé el 11-dic-1730[82] y falleció abintestato en Pontevedra (Santa María la Mayor)[83], recibiendo sepultura el 13-jun-1788 en el convento de San Francisco de la citada villa.

---

[74] En sucesión a su hermano don Antonio Suárez Mosquera, antes mencionado, que falleció sin descendencia.

[75] Por Real Decreto de S.M. dado en El Pardo el 15-ene-1766.

[76] Ingresó en la Real Compañía de Guardias Marinas de El Ferrol el 3-ago-1748, se retiró el 20-mar-1767 (Archivo Museo Naval; expedientes de Guardias Marinas; signatura E-489).

[77] *"D$^{n}$. Manuel Mosquera y Aranda theniente de Nabio de la Real Armada, casado, por nottoriedad, tiene un hijo de tierna hedad"*.

[78] *"D$^{n}$. Manuel Mosquera Theniente de Nabio de la Real Armada, por notoriedad"*.

[79] *"D$^{n}$. Manuel Mosquera hijodalgo por notoriedad, Theniente de Nabio, tiene hijos pequeños, Capellan y un Lacaio llamado Darrean Carlos de Guillo"*.

[80] *"D$^{n}$. Manuel Mosquera hijodalgo por notoriedad, Theniente de Nabio, tiene Paje"*.

[81] *"D$^{n}$. Manuel Mosquera por nottoriedad"*.

[82] Libro VIII, folio 266.

[83] Libro 1740- , folio 134 vto.

Armas de los Mosquera, Señores de Bentraces, timbradas nuevamente con la corona marquesal, en la fachada de la actual parroquia de San Bartolomé de Pontevedra, antigua iglesia de la Compañía de Jesús, patronato de la familia.

Casó[84] en San Vicente de Castillón, Lugo, el 6-mar-1769 con **DOÑA JOSEFA** Constanza Ventura Juana Rita **ARIAS CONDE Y MENDOZA**, Señora de la Casa y mayorazgo de la Hermida, nacida en San Vicente de Castillón el 4-may-1740, recibió el bautismo el día 23, y falleció de resultas del parto de su última hija en Pontevedra (Santa María la Mayor)[85], siendo enterrada el 1-nov-1778 en el convento de San Francisco de Pontevedra. Fue hija de don Enrique Arias Conde y Ulloa, Señor de la Hermida, nacido en San Vicente de Castillón, y de doña Luisa de Mendoza y Lemos[86], Señora de las Casas de Guntín, Canedo y Mosteiro.

Fueron sus hijos:

1. **Doña Benita** María Josefa **Mosquera y Arias Conde**, nació en San Vicente de Castillón el 21-mar-1770, y recibió el bautismo en dicha parroquia el día 23[87]. Falleció sin sucesión.

---

[84] Previa Real Licencia de S.M. otorgada en Aranjuez el 21-abr-1769.

[85] Libro 1740- , folio 89 vto.

[86] Hija de don Manuel Gayoso de Mendoza, Señor de Guntín y de Canedo, y de doña Teresa de Lemos y Valcarce.
Nieta paterna de don Francisco Gayoso de Mendoza, del Consejo de Su Majestad, Oidor de la Real Chancillería de Valladolid y Regente de la de Sevilla y de doña María de Olalla de Osorio y Bobadilla.
Bisnieta paterna-paterna de don Juan Gayoso y Lugo y de doña Constanza de Caamaño y Figueroa, hija de los III Señores de la Casa de Rubianes.
De este matrimonio desciende también y recibe los derechos a la Casa de Rubianes y su Grandeza de España don José Ozores y Caló, antes mencionado, quien sucedió como Señor de la Casa de Rubianes en 1837, al fallecimiento del anterior titular, don Miguel Gayoso de Mendoza y Caamaño, quien no había tenido descendencia del matrimonio que contrajo con doña María del Pilar Gayoso de los Cobos y Bermúdez de Castro, Dama de la Orden de María Luisa en 1816, hija de don Domingo Gayoso de los Cobos, XI Marqués de Camarasa y otros muchos títulos, Grande de España de Primera Clase, y de doña Ana Gertrudis Bermúdez de Castro y Taboada.

[87] El 4-oct-1772 comparece don Manuel Mosquera y Aranda, Señor de Bentraces, para que se inscriba en los libros de Santa María la Mayor de Pontevedra la partida asentada en la Parroquia de Santiago y San Vicente de Castillón. Fue inscrita al folio 242 del libro VII de bautizados de Santa María la Mayor de Pontevedra.

2. **Doña Josefa** María Eusebia Bernarda Melchora **Mosquera y Arias Conde**, nació en Pontevedra el 5-mar-1771[88] y recibió el bautismo en Santa María la Mayor el día 9. Falleció sin sucesión.
3. **Doña Ángela** María Manuela Antonia **Mosquera y Arias Conde**, nació en Pontevedra el 1-mar-1772 y recibió el bautismo al día siguiente en la parroquia de Santa María la Mayor[89]. Falleció de corta edad antes de 1778.
4. **Doña Teodora** María Josefa **Mosquera y Arias Conde**, recibió el bautismo el 9-nov-1773 en Pontevedra (Santa María la Mayor)[90]. Falleció sin sucesión.
5. **Don Gonzalo** María Manuel José **Mosquera y Arias Conde**, que sigue.
6. **Don Eduardo** José María Longinos **Mosquera y Arias Conde**, Brigadier de la Real Armada[91], Comandante militar de Marina de El Ferrol, Juez de Arribadas de Indias, Caballero con Placa de la Orden de San Hermenegildo, nació en Pontevedra (San Bartolomé) el 15-mar-1777 y falleció soltero y sin sucesión en la calle de la Iglesia de El Ferrol el 28-dic-1850[92]. Fue sepultado en el cementerio de El Ferrol.
7. **Doña Ángela** María Andrea Ignacia **Mosquera y Arias Conde**, fue bautizada el 11 de noviembre de 1778 en Santa María la Mayor de Pontevedra[93]. Falleció sin sucesión.

El pazo de Bentraces y sus jardines.

[88] Libro VII, folio 226.

[89] Libro VII, folio 234 vto.

[90] Libro VIII, folio 2 vto.

[91] Ingresó en la Real Compañía de Guardias Marinas de El Ferrol el 22-feb-1793 (Archivo Museo Naval; Guardias Marinas; signatura E-2912).

[92] Archivo Municipal de Ferrol; Libro de Difuntos 1850-1851, folio 48 vto., nº 192.

[93] Libro VIII, folio 58 vto.

**DON GONZALO** María Manuel José **MOSQUERA Y ARIAS CONDE**, Señor de Bentraces, Alférez de Fragata de la Real Armada retirado[94] y Maestrante de Valencia en 1806[95].

Fue un liberal convencido que durante la Guerra de la Independencia mantuvo una importante actividad política[96], siendo Coronel de Milicias Montadas de La Coruña, Vocal de la Junta Suprema de Censura para la que fue nombrado en 1813 y fugazmente Regidor de La Coruña en 1814[97].

Fue inmediato sucesor de los títulos de Marqués de Aranda y Marqués de Guimarey entre 1819 y 1829[98].

Nació en Pontevedra el 10-ene-1775, recibió el bautismo al día siguiente en la parroquia de Santa María la Mayor[99] y falleció en La Coruña (Santiago) el 4-nov-1836[100]. Recibió sepultura al día siguiente en el cementerio general de La Coruña.

Contrajo matrimonio en Betanzos (Santiago) el 24-nov-1800[101] con **DOÑA JOAQUINA DE RIBERA Y PARDO OSORIO**, dueña de las Casas de Cañás, Ardabón y Baldomir, nacida en Santa Eulalia de Cañás el 3-oct-1778 y fallecida en La Coruña (Santiago) el 4-jun-1849. Recibió sepultura en el cementerio general de La Coruña ese mismo día[102]. Testó ante Agustín Rey Bermúdez España.

Fue hija de don Diego de Ribera y Pardo de Andrade, Señor de la Casa de Baldomir en Santa María de Guísamo, Regidor Perpetuo de Betanzos y su Alférez Mayor y Alcalde de los Hijosdalgo, Académico de la Real Academia de Agricultura del Reino de Galicia, natural de Betanzos, y de doña Teresa Pardo Osorio y Lema, Señora de la Casa y mayorazgo de Cañás, La Coruña, de donde era natural.

---

94 Ingresó en la Real Compañía de Guardias Marinas de El Ferrol el 13-dic-1793 (Archivo Museo Naval; Guardias Marinas; signatura E-2956).

95 Fue admitido el 8-abr-1806 y tomó posesión el 17-may-1806 (Archivo de la Real Maestranza de Caballería de Valencia, expediente 276).

96 Fue comisionado por la Junta Suprema de Galicia para recibir varias remesas de caudales en 1808 y 1809 en Inglaterra, concedidas por S.M. el Rey Jorge III del Reino Unido. Se constituyeron como garantía de los préstamos concedidos todos los Estados de la Monarquía, su Patrimonio Real y Rentas y por hipoteca especial se le asignaron las rentas del tabaco y de la sal del mismo (Archivo Histórico Nacional; Estado, Junta Suprema de Galicia, legajo nº 69 – B).

97 Remitió un oficio al Jefe político de la provincia y a las Cortes en el que manifestó su intención de no aceptar el cargo de Regidor por su presunta incompatibilidad con el cargo de Vocal de la Junta Suprema de Censura.

98 Desde el 20-feb-1819 en que falleció su sobrino don José Mosquera y Novales, VI Marqués de Aranda y VI de Guimarey, hasta el 24-ene-1829 en que su otra sobrina, doña Josefa Mosquera y Novales, VII Marquesa de Aranda y VII de Guimarey, tuvo a su primera hija. Fue tutor de ambos hermanos durante su menor edad desde el fallecimiento de sus padres y concertó el matrimonio de doña Josefa Mosquera y Novales con don Juan Ozores y Valderrama.

99 Libro VIII, folio 14 vto.

100 Libro 1811-1854, folio 274 vto.

101 Libro IV, folio 42.

102 Libro 1811-1854, folio 216 vto.

Otra vista del pazo de Bentraces y sus jardines.

Tuvieron tres hijas:

1. **Doña** María del Carmen **Luisa** Teresa **Mosquera y Ribera**, Señora de Bentraces, nacida en Betanzos (Santiago) el 26-ago-1801[103]. Casó por poder[104] en La Coruña (Santiago) el 3-dic-1823[105] con **don Nicolás de Múzquiz y Chaves**, II Conde de Torre Múzquiz y Maestrante de Ronda en 1831, nacido en Madrid el 11-dic-1802 y fallecido en Agoncillo, La Rioja, el 29-mar-1868, hijo de don Luis Antonio de Múzquiz y Aldunate, creado Conde de Torre Múzquiz, Decano del Consejo y Cámara de Indias, Caballero pensionado de la Orden de Carlos III en 1792, y de doña Josefa Martín de Chaves. Tuvieron a:
   A. **Don Luis de Múzquiz y Mosquera**, III Conde de Torre Múzquiz[106], Licenciado en Leyes y Fiscal, nació en Madrid (San Andrés) el 22-feb-1829 y falleció en San Sebastián (Santa María del Coro) el 6-ene-1895[107]. Contrajo matrimonio en Burgos el 6-feb-1855[108] con **doña Rita de Tejada y Azpeitia**, nacida en Ezcaray, La Rioja, el 22-feb-1830 y fallecida en San Sebastián el 23-mar-1913, hija de don Juan Pablo de Tejada Benito y Núñez, Maestrante de Ronda en 1832, natural de Ezcaray, y de doña Anastasia de Azpeitia y Rivas, natural de Torrecilla de Cameros, La Rioja. Fueron sus hijas:

[103] Libro 6, folio 109.

[104] Otorgado por el contrayente a su futuro cuñado don Miguel Pardo Bazán en Madrid el 30-oct-1823.

[105] Libro 1816-1854, folio 46 vto.

[106] Por Real Carta de Sucesión de 5-sep-1870 (Archivo Histórico Nacional; Consejos, legajo 8987, exp. 674).

[107] Libro V, folio 122 vto.

[108] La Real Licencia fue otorgada el 24-nov-1855 (Archivo Histórico Nacional; Consejos, legajo 8969, exp. 994).

a. **Doña María de la Concepción** Nicolasa Ascensión Rita Anastasia **de Múzquiz y Tejada**, IV Condesa de Torre Múzquiz, nacida en Burgos el 6-dic-1855 y fallecida en San Sebastián el 4-dic-1924. Casó en Vitoria (San Miguel Arcángel)[109] el 18-ene-1881[110] con **don Severo** María Manuel **Aguirre Miramón y Elósegui**, Alcalde de San Sebastián, Senador del Reino por Logroño, nacido en Tolosa, Guipúzcoa, el 14-feb-1844 y fallecido en San Sebastián el 23-dic-1921, hijo de don José Manuel Aguirre Miramón y Echenique, Abogado, Senador del Reino por Guipúzcoa y Presidente de su Diputación y de doña Juana María Elósegui y Aguirre Miramón, ambos naturales de San Sebastián. Tuvieron descendencia[111].

b. **Doña Luisa de Múzquiz y Tejada**, fallecida sin sucesión en Vitoria (San Miguel Arcángel)[112] el 12-dic-1873.

B. **Doña María de la Presentación de Múzquiz y Mosquera**, fallecida soltera y sin sucesión en Vitoria (San Miguel Arcángel)[113] el 28-oct-1894.

C. **Doña María Guadalupe de Múzquiz y Mosquera**, fallecida soltera y sin sucesión en la calle del Sur nº 16 de Vitoria el 1-oct-1902. Recibió sepultura en el cementerio de Santa Isabel.

2. **Doña María del Carmen** Josefa Vicenta Juliana **Mosquera y Ribera**, heredera del pazo de Baldomir, nacida en La Coruña (Santiago) el 16-feb-1803[114] y fallecida en La Coruña (Santiago) el 23-abr-1863[115], bajo testamento mancomunado con su marido de 20-ago-1860. Fue enterrada el 25 en el cementerio general de La Coruña. Casó en La Coruña (Santiago) el 9-sep-1817[116] con **don José María** de los Dolores Gaspar Juan Antonio Vicente Juan Nepomuceno Ramón Isabel **Bermúdez de Castro y Pardo**, Señor de Gondar, de San Pantaleón das Viñas, de la Torre de Silán, de Codesido, de Refingoy, de Lamas de Rañestres, de Sobreira de Riobóo, de San Martín de Calvos, de la Misericordia y del Bao, Oficial retirado de Infantería Real de Marina, Comandante del Batallón de Milicia Urbana de La Coruña en 1834, Jefe Político de la provincia de Lugo en 1836 y de la de La Coruña en 1837, Diputado a Cortes por Lugo en 1836 y 1837, Alcalde de La Coruña en 1838 y desde 1856 a 1858, Maestrante de Ronda en 1818, Caballero de la Orden de San Juan de Malta en 1810 y Comendador de la Orden de Isabel la Católica en 1872. Nació en el pazo de la Misericordia, Vivero (Santiago), Lugo, el 8-jul-1799[117] y

[109] Libro 1875-1894, folio 93.

[110] La Real Licencia fue otorgada el 19-oct-1880 (Archivo Histórico Nacional; Consejos, legajo 8971, exp. 38).

[111] Representada únicamente por el VII y actual Conde de Torre Múzquiz y sus hermanos.

[112] Libro 1863-1874, folio 228 vto.

[113] Libro 1890-1900, folio 168.

[114] Libro V (de la actual numeración del Archivo Histórico Diocesano de Santiago), folio 218.

[115] Libro 1854-1885, folios 67 vuelto y 68 recto.

[116] Libro 1816-1854, folio 11.

[117] Libro 1799- , folio 3 vto.

falleció en la calle de Tabernas nº 12 de La Coruña (Santiago)[118] el 17-jun-1878; testó mancomunadamente en La Coruña el 20-ago-1860 ante Ruperto Suárez y otorgó codicilo el 9-jun-1878 en La Coruña ante José Rosendo Carballo y Cora. Recibió sepultura en el cementerio general de La Coruña el día 18. Fue hijo de don Gaspar Bermúdez de Castro y Taboada[119], Señor de las jurisdicciones y mayorazgos citados, natural de Betanzos (Santa María del Azogue), y de doña María de los Dolores Pardo y Bahamonde, nacida en Lugo.

Fueron sus hijos:

A. **Don Francisco de Paula** Juan Gonzalo Joaquín María **Bermúdez de Castro y Mosquera**, Coronel retirado de Infantería, Comendador de la Orden de Isabel la Católica. Nació en La Coruña (Santiago) el 23-jun-1819[120] y falleció en la calle de Arrieta nº 8 de Madrid el 12-jun-1892, recibiendo sepultura en la sacramental de San Lorenzo. Casó en la calle de Silva nº 34 de Madrid (San Martín) el 12-jun-1847 con **doña Aurelia** Benigna Alfonsa María Bernarda Petra **Suárez de Deza y Tineo**, dueña entre otros del célebre pazo de Mariñán, en San Salvador de Bergondo, La Coruña, en el que nació el 25-sep-1824, falleció en la calle de Arrieta nº 8 de Madrid (San Martín) el 25-dic-1879[121]. Fue hija de don Apolinar Suárez de Deza y Caamaño, Señor de Láncara y de Bergondo, Senador del Reino por León en 1843 y vitalicio en 1845, Caballero de la Orden de San Juan de Malta en 1839, Gran Cruz de la Orden de Isabel la Católica en 1859 y Gentilhombre de Cámara de Su Majestad, natural de Valladolid, y de doña Josefa de Tineo y Ulloa, natural de San Julián de Céltigos, La Coruña.

   Tuvieron tres hijos:

   a. **Don Gerardo** Roberto José María del Carmen **Bermúdez de Castro y Suárez de Deza**, Señor de Láncara, último dueño del célebre pazo de Mariñán, nació en La Coruña (Santiago) el 3-mar-1848[122] y falleció soltero en la calle de Goya nº 21 de Madrid (Concepción) el 11-may-1936.

   b. **Don Ricardo** Recaredo Apolinar José Juan Anacleto Elías **Bermúdez de Castro y Suárez de Deza**, Teniente Coronel retirado de Artillería. Nació en Madrid (San José) el 13-jul-1849 y falleció en Madrid el 11-nov-1922. Casó en la capilla de la Inmaculada Concepción, parroquia de San Nicolás de Avilés, Asturias, el 27-sep-1880 con **doña María del Amparo de Navia Osorio y Sánchez Arjona**, nacida en Avilés (San Nicolás) el 16-sep-1852 y fallecida en La Coruña el 23-mar-1940, hija de don Álvaro de Navia Osorio y Navia Osorio, VI Marqués de Ferrera, Brigadier de Artillería y Senador del Reino, natural de Barcelona, y de doña Ramona Sánchez Arjona y

[118] Libro 1854-1885, folio 204.

[119] Véase: *Los Aldao, Bermúdez de Aldao y Bermúdez de Castro, señores de la fortaleza de Gondar*; Carlos de Odriozola Rico-Avello; Anales de la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía, nº IX, págs. 123-228.

[120] Libro 1812-1854, folio 73 vuelto.

[121] Libro 49, folio 5.

[122] Libro 1812-1854, folios 285 vuelto y 286.

Jaraquemada, Dama Noble de la Orden de María Luisa en 1858, natural de Fregenal de la Sierra, Badajoz. Sin sucesión.

c. **Doña Matilde** Enriqueta Cecilia María de los Dolores **Bermúdez de Castro y Suárez de Deza**, nacida en Madrid en 1852 y fallecida en la calle de Orellana nº 1 de Madrid el 3-feb-1888. Casó en la capilla del pazo de Mariñán (San Salvador[123]) el 16-jul-1885 con **don Manuel** León Mariano de la Fuensanta **Orriols y Retortillo**, IV Conde de Torres, nació en Hellín, Albacete, el 20-feb-1852 y falleció en Madrid el 18-abr-1897, hijo de don Eduardo Orriols y Medina, natural de Murcia, y de doña María del Carmen Retortillo e Hinojosa, natural de Arévalo, Ávila. Sin sucesión.

"Capitán Francisco Bermúdez de Castro", óleo de Augusto Ferrer-Dalmau que representa la acción vivida por el cuerpo de Artillería en los alrededores de la calle Alcalá el 14-jul-1856, con ocasión de las revueltas acaecidas en Madrid. El retratado es don Francisco Bermúdez de Castro y Mosquera (1819-1892).

B. **Don José** Gaspar **Bermúdez de Castro y Mosquera**, Comandante de Artillería, nació en El Ferrol (San Julián) el 23-jun-1821 y falleció en La Coruña el 13-jun-1853, bajo testamento militar otorgado en Vigo, Pontevedra, el 14-nov-1852. Recibió sepultura el día 14 en el cementerio general de La Coruña. Casó en el pazo de San Pantaleón das Viñas el 5-ago-1847[124] con **doña María de la Aurora** Fermina **del Río y Ozores**, nacida en Sarro, San Pedro de Nos, La Coruña, el 8-abr-1823 y fallecida en la calle de Tabernas nº 11 de La Coruña (Santiago)[125] el 6-jun-1867, habiendo testado ese mismo día en La Coruña ante don Salvador

[123] Libro 1852-1892, folio 168.
[124] Libro III, folio 189 vto. y 190.
[125] Libro IV, folio 103.

María Pérez. Fue hija de don Ramón del Río y Ozores[126], Señor de San Martín de Suevos, Oficial de Infantería, natural de La Coruña, y de doña Josefa Beade y Martínez Bueno, natural de San Pedro de Nos.

Tuvieron a:

a. **Don Roberto** Adolfo José María del Carmen **Bermúdez de Castro y del Río**, Comandante retirado de Artillería, nació en La Coruña (Santiago) el 25-abr-1848 y falleció en la calle de Tabernas nº 26 de La Coruña (Santiago) el 22-ene-1935[127], bajo testamento otorgado en La Coruña el 10-nov-1922 ante don Antonio Viñes y Gilmet. Casó en La Coruña (Santiago) el 7-sep-1878[128] con **doña Felisa Feijóo y Belorado**, nacida en La Coruña (Santiago) el 23-feb-1856 y fallecida en La Coruña (Santiago) el 1-may-1900[129], recibiendo sepultura al día siguiente en el cementerio general. Fue hija de don Manuel Feijóo y Taboada y de doña María de la Estrella Belorado y Pita da Veiga, naturales de San Martín de Prado, Lugo, y La Coruña, respectivamente. Con amplia sucesión[130].

b. **Don Alfredo** Ramón María de los Dolores Manuel **Bermúdez de Castro y del Río**, Señor de la Misericordia, Licenciado en Derecho y Abogado, Alcalde de La Coruña en 1897. Nació en La Coruña (Santiago) el 31-ago-1849[131] y falleció en la calle de Damas nº 11 de La Coruña (Santiago) el 22-may-1920[132], bajo testamento otorgado en La Coruña el 30-dic-1919 ante don Antonio Viñes y Gilmet. Recibió sepultura el día 23 en el cementerio general de La Coruña. Casó en La Coruña (Santiago) el 8-jul-1882[133] con **doña Isabel** Andrea Nicolasa Gustava Severiana **Plá y Santos**, nacida en Lugo (Santiago) el 8-nov-1855 y fallecida en la calle de Damas nº 11 de La Coruña (Santiago) el 25-jun-1927[134]. Recibió sepultura en el cementerio general de La Coruña el día 26. Fue hija de don Buenaventura Plá y Huidobro, Licenciado en Leyes, Fiscal de la Audiencia Provincial de

---

126 Hijo de don Bernardo del Río y Álvarez Becerra, Señor de San Martín de Suevos, Vocal de la Junta Superior de Armamento y Defensa del Reino de Galicia en 1811, natural de La Coruña, y de doña María de la Aurora Ozores y Ponce de León, nacida en Santiago de Compostela del matrimonio de los VI Condes de Priegue.

127 Registro Civil de La Coruña; tomo 16-1, folio 299 vto.

128 Libro 1854-1890, folio 120 vto.

129 Libro 1886-1929, folio 131 vto.

130 Fue su primogénito don José Bermúdez de Castro y Feijóo, Teniente Coronel de Artillería, Gobernador civil de Oviedo, Guipúzcoa, Álava y Almería, nacido en La Coruña el 2-oct-1884, donde falleció el 11-dic-1971, y donde casó el 28-oct-1915 con su prima doña Pilar Ozores y Santaló, natural de La Coruña, hija de don Juan Ozores y Pedrosa, nacido en La Coruña del matrimonio de los IX Condes de Priegue, y de doña Pilar Santaló y Murga, natural de Santiago. Tuvieron amplia sucesión.

131 Libro II de bautizados del IV Regimiento de Artillería, folio 193.

132 Libro 1886-1929, folio 247.

133 Libro 1854-1890, folio 157.

134 Libro 1886-1929, folio 327 vto.

Pontevedra, natural de Lugo, y de doña Margarita Santos Suárez y Pazos, natural de la Puebla del Caramiñal, La Coruña. Con amplia sucesión[135].

c. **Don Ramiro** María de la Aurora José Ramón Felipe Manuel **Bermúdez de Castro y del Río**, Teniente Coronel retirado de Caballería. Nació en Gijón (San Pedro), Asturias, el 30-ene-1851 y falleció en el Paseo de la Dársena nº 21 de La Coruña (Santiago[136]) el 1-dic-1921. Fue sepultado el día 2 en el cementerio general de La Coruña. Casó con **Françoise Mauduit y Larrieu**, nacida en Burdeos, Francia, el 12-jun-1856, hija de Charles Mauduit, Director de la Fábrica de Gas de La Coruña, natural de París, y de Bertila Larrieu, natural de Burdeos. Con sucesión que llega hasta la actualidad.

d. **Don Álvaro** Mamerto Manuel Román **Bermúdez de Castro y del Río**, nació en La Coruña (Santiago) el 9-ago-1852[137] y falleció en la calle del Riego de Agua nº 7 de La Coruña (San Jorge[138]) el 21-ene-1912, bajo testamento otorgado en La Coruña el 4-dic-1906 ante Camilo Varela de Jul. Fue enterrado el día 22 en el cementerio general de La Coruña. Casado en Rutis, Culleredo, La Coruña, el 6-dic-1894 con **doña María de los Dolores Picos Irimia**, nacida en Silva, Pol, Lugo. Con sucesión que llega hasta nuestros días.

C. **Doña Amalia** María del Carmen **Bermúdez de Castro y Mosquera**, nació en El Ferrol (San Julián) el 10-ene-1823 y falleció en el pazo de Baldomir el 23-jul-1894. Recibió sepultura en el cementerio general de La Coruña el 24. Casó en La Coruña (Santiago)[139] el 16-jul-1848 con **don Mamerto** Domingo de la Calzada Alejo **Díaz Ordóñez y Suárez Miranda**, Brigadier del Cuerpo de Artillería, Comandante General Subinspector del Cuerpo de Artillería de Galicia, Director de la Fábrica de Armas de Oviedo, Gran Cruz de San Hermenegildo en 1877, Comendador de la Orden de Isabel la Católica, nacido en Oviedo (San Tirso el Real) el 11-may-1818 y fallecido en La Coruña el 25-oct-1881, hijo de don Francisco Díaz Ordóñez y Argüelles, Abogado, natural de San Martín de Soto, Concejo de Aller, Asturias, y de doña Antonia Suárez Miranda, natural de Santianes, Concejo de Pravia, Asturias. Tuvieron tres hijos:

a. **Don Arturo Díaz Ordóñez y Bermúdez de Castro**, General de Brigada de Artillería y Gran Cruz de la Orden de San Hermenegildo en 1913, nacido en La Coruña el 23-ago-1854 y fallecido en Madrid el 25-mar-1927. Casó en Madrid (Santa Cruz) el 15-ene-1883 con **doña Luisa García Osorio y Gallo**, dueña de las Casas de Mayorga de Campos, Canedo, Almázcara

[135] Fue uno de sus hijos don Antonio Bermúdez de Castro y Plá, último representante de los derechos vinculares de la Casa de la Misericordia, Comandante retirado de Caballería, nacido en La Coruña el 17-mar-1895 y fallecido en Madrid el 8-sep-1987, bisabuelo del autor de este trabajo.

[136] Libro 1886-1929, folio 269.

[137] Libro II de bautizados del IV Regimiento de Artillería, folio 225.

[138] Libro 1910-1917, folio 79.

[139] Libro 1816-1854, folio 117.

y Camponaraya, nacida en Oviedo el 22-jun-1855, hija de don Mauricio García Gallo, Presidente del Tribunal Supremo en 1868 y Regente de la Real Audiencia de Oviedo, y de doña Luisa Osorio y Valdés, Señora de Canedo. Tuvieron dos hijos que murieron sin sucesión.

b. **Doña María de la Aurora Díaz Ordóñez y Bermúdez de Castro**, nacida en Oviedo (San Tirso el Real) el 19-abr-1858. Casó en el oratorio de la casa de la calle de Tabernas nº 12 de La Coruña (Santiago)[140] el 30-jun-1888 con **don Carlos Mas y Zaldúa**, Comandante de Artillería, nacido en Avilés (San Nicolás) el 13-ago-1851, hijo de don Carlos Mas y Álvarez de Quirós, natural de El Ferrol, y de doña Felisa de Zaldúa y García de la Barrosa, nacida en Avilés. Tuvieron tres hijos que fallecieron sin sucesión.

c. **Doña María de los Dolores Díaz Ordóñez y Bermúdez de Castro**, nació en Oviedo y falleció sin sucesión en el pazo de Baldomir en Guísamo el 22-oct-1937.

D. **Don Enrique Bermúdez de Castro y Mosquera**, nació en La Coruña (Santiago) el 27-ene-1825[141] y falleció en La Coruña (Santiago)[142] el 13-abr-1865; testó el mismo día ante Ruperto Suárez. Recibió sepultura en el cementerio general de La Coruña al día siguiente. Había casado en Lugo (San Pedro) el 30-sep-1864[143], con su prima segunda, **doña Rita Pardo del Monte**, hija de don Juan Pardo y Prado, Alcalde de Lugo en 1831 y 1837, y de doña María del Carmen del Monte y Montenegro. Sin sucesión.

E. **Don Víctor Bermúdez de Castro y Mosquera**, nació en La Coruña (Santiago) el 10-oct-1826[144]. Sin sucesión.

F. **Doña María de los Dolores Bermúdez de Castro y Mosquera**, nació en La Coruña (Santiago) el 3-abr-1828[145]. Sin sucesión.

3. **Doña Joaquina** María de los Dolores Micaela Gregoria **Mosquera y Ribera**, que sigue.

**DOÑA JOAQUINA** María de los Dolores Micaela Gregoria **MOSQUERA Y RIBERA**, nació en La Coruña el 24-abr-1805, recibió el bautismo al día siguiente en la parroquia de Santa María[146] y falleció asesinada tras degollarla con una navaja barbera su segundo marido en Betanzos (Santiago) a las dos y media de la tarde del 4-may-1848[147], bajo

[140] Libro 1854-1890, folios 226 vto., 227 y 228 recto.

[141] Libro 1812-1854, folio 119.

[142] Libro 1854-1885, folio 82 vto.

[143] Archivo Municipal de Lugo; Libro de Matrimonios 1859-1868, nº 115.

[144] Libro 1812-1854, folio 141 vto.

[145] Libro 1812-1854, folio 155.

[146] Libro VII, folio 189 vto.

[147] Véanse: *La trágica muerte de Joaquina Mosquera Ribera, abuela de Doña Emilia. Un secreto familiar desvelado* (Revista La Tribuna nº 8, pp. 15-56); y *Nuevos documentos relativos al asesinato de la abuela materna de doña Emilia Pardo Bazán* (Revista La Tribuna nº 11, pp. 127-136); ambos publicados por la Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, Real Academia Gallega.

testamento otorgado en La Coruña el 10-nov-1843 y posterior codicilo de 24-oct-1846 ambos ante Ramón Fernández. Recibió sepultura el día 7 en el cementerio general de Betanzos[148].

Blasón de los Mosquera y enlazados en la Torre de Guimarey con el repetido coronel.

Casó en primeras nupcias en La Coruña (Santiago) el 13-dic-1821[149], velándose posteriormente en la capilla de Nuestra Señora del Socorro del pazo de Baldomir el 11-sep-1824, con **DON MIGUEL** José Antonio María de Valvanera **PARDO BAZÁN**, Teniente Coronel retirado de Infantería, Jefe político de la provincia de Lugo en 1823, Diputado a Cortes por Pontevedra en 1834 y 1836, Colegial de Fonseca, nacido en Cambados, Pontevedra, el 5-jul-1784 y fallecido en La Coruña (Santiago) el 8-ene-1839[150] siendo enterrado al día siguiente en el cementerio general de la ciudad. Hizo testamento el 7-ene-1839 ante Manuel Agra[151]. Fue hijo de don Juan José Pardo y Pardo de Cela, Teniente Coronel retirado del Cuerpo de Artillería, y de doña Luisa Bazán de Mendoza, naturales de San Martín de Meirás, La Coruña y Cambados.

Casó en segundas nupcias en Caldas de Reyes (Santo Tomás), Pontevedra, el 7-oct-1847[152] con **DON JUAN** Antonio José **REY PERFUME**, Capitán de Artillería retirado, nacido en Caldas de Reyes (Santo Tomás) el 18-feb-1815[153] y fallecido después de pegarse un tiro tras haber asesinado a su mujer en Betanzos a las diez de la noche del 4-may-1848. Recibió sepultura pese a la oposición del párroco de Santiago de Betanzos en el cementerio general el día 7[154]. Fue hijo de don José Rey Carús y de doña Rosalía Perfume Salgado, naturales de Caldas de Reyes.

---

148 Libro IV, folio 34.

149 Libro 1816-1854, folio 34.

150 Libro XIX, folio 46.

151 Siendo sus albaceas sus hermanos políticos, el II Conde de Torre Múzquiz y el Señor de la Misericordia.

152 Libro III, folio 79.

153 Libro III, folio 43 vto.

154 Libro XXXI, folio 46 vto.

Armas de los Mosquera con los trece roeles de los Sarmiento en el escusón, en la actual plaza de Méndez Núñez nº 5 de Pontevedra.

Fueron hijos del primer matrimonio:

1. **Doña Adelaida** Hermenegilda Joaquina Micaela **Pardo Bazán y Mosquera**, nacida en La Coruña el 13-abr-1823, recibió el bautismo en la parroquia de Santiago el día 14[155] y falleció en La Coruña (Santiago) el 18-may-1838[156]. Fue sepultada el día 19 en el cementerio general de La Coruña.
2. **Don Gonzalo** Severiano Joaquín **Pardo Bazán y Mosquera**, nació en La Coruña el 8-nov-1824, recibió el bautismo el mismo día en la parroquia de Santiago[157] y falleció el 3-ene-1833 en La Coruña (Santiago)[158]. Recibió sepultura en la parroquia de San Pantaleón das Viñas[159], Paderne, La Coruña.
3. **Don José María** Silverio **Pardo Bazán y Mosquera**, que sigue.
4. **Don Demetrio** Tomás Gonzalo Joaquín **Pardo Bazán y Mosquera**, nació en La Coruña el 21-dic-1829 y recibió el bautismo el mismo día en la parroquia de Santiago[160]. Recibió sepultura en el cementerio general de La Coruña el 27-dic-1829[161].
5. **Don Laureano** José Hermenegildo **Pardo Bazán y Mosquera**, nació en La Coruña el 20-abr-1838 y recibió el bautismo al día siguiente en la parroquia de Santiago. Murió en La Coruña el 27-feb-1839.

---

155 Fueron sus padrinos sus abuelos maternos, don Gonzalo Mosquera y doña Joaquina Ribera (Libro 1812-1854, folio 103 vto.).

156 Libro 1811-1854, folio 183.

157 Siendo también sus padrinos sus abuelos maternos (Libro 1812-1854, folio 115 vto.).

158 Libro 1811-1854, folio 160.

159 En una de las sepulturas del patrono de la misma, su tío político don José María Bermúdez de Castro y Pardo.

160 También fueron sus padrinos sus abuelos maternos (Libro 1812-1854, folio 170 vto.).

161 Libro 1811-1854, folio 148.

Fue asimismo su hija natural, luego legitimada al contraer su segundo matrimonio:

6. **Doña Adelaida** Joaquina **Rey y Mosquera**, nació en la calle de Tabernas nº 22 de La Coruña el 15-ene-1847 y recibió el bautismo como hija natural el día 18 siguiente en la parroquia de San Jorge[162]. Casó en Caldas de Reyes (Santo Tomás) el 7-dic-1867[163] con **don Bernardino Colmeiro Conde**, Abogado, natural de Caldas de Reyes, hijo de don Bernardino Colmeiro Penido, Coronel retirado, natural de Chapa, Silleda, Pontevedra, y de doña Juana Conde Magán, natural de Carracedo, Caldas de Reyes. Fue su hijo:
   a. **Don Manuel** Bernardino Hilario **Colmeiro Rey**, nacido en Caldas de Reyes el 9-abr-1873. Contrajo matrimonio en la capilla de las Siervas de Jesús de Vigo, Pontevedra, el 18-ene-1905 con **doña Ángela Laforet Cividanes**, natural de Vigo, hija de don Carlos Rodríguez Laforet, y de doña Josefa Cividanes Rodríguez, naturales de La Guardia, Pontevedra. Fue su hijo:
      i. **Don José Carlos** Bernardino Mario **Colmeiro Laforet**, Doctor en Medicina, IV Conde de la Torre de Cela[164], cambiando su denominación por la originaria de Pardo Bazán en 1980[165]. Nació en Vigo el 19-ene-1906, donde falleció el 8-mar-1988. Casó en La Coruña el 11-oct-1935 con **doña María del Carmen Rojo del Río**, natural de Vedado, La Habana, Cuba, hija de don Luciano Rojo y de doña Josefa del Río. Con sucesión[166].

Armas de los Ribera y enlazados en el pazo de Baldomir en Guísamo.

[162] Libro XXI, folio 154.

[163] Libro IV, folio 40.

[164] Por Real Carta de Sucesión de 14-jul-1977.

[165] Por Real Carta de 17-ene-1980.

[166] Es su hija doña María del Carmen Colmeiro Rojo, V Condesa de Pardo Bazán, por Real Carta de Sucesión de 24-nov-1988, nacida en La Coruña, el 23-sep-1936, con sucesión.

**DON JOSÉ MARÍA** Silverio **PARDO BAZÁN Y MOSQUERA**, creado Conde pontificio de Pardo Bazán[167], Abogado, Regidor de La Coruña en 1854 y Diputado a Cortes por La Coruña en 1854 y 1869.

Nació en La Coruña el 20-jun-1827, recibió el bautismo el día 21 en la parroquia de Santiago[168], y falleció en La Coruña (Santiago) el 23-mar-1890 bajo testamento cerrado que había otorgado tempranamente en 1854 ante don Francisco Chaves y Alcalde[169].

Contrajo matrimonio en La Coruña (San Nicolás) el 30-sep-1850[170] con **DOÑA AMALIA** Nicolasa de Bari Juana Nepomucena Ramona **DE LA RÚA FIGUEROA Y SOMOZA**, nacida en Santiago de Compostela (San Miguel dos Agros) el 6-dic-1830 y fallecida en la calle de San Bernardo nº 37 de Madrid el 8-feb-1915. Recibió sepultura en la sacramental de San Lorenzo.

Fue hija de don Juan Dionisio de la Rúa Figueroa y Salazar, Capitán retirado de Granaderos de la Guardia Real de Su Majestad, natural de Portugalete, Vizcaya, y de doña Socorro Somoza y Piñeyro, natural de La Coruña.

Fue su unigénita:

**DOÑA EMILIA** Antonia Socorro Josefa Amalia Vicenta Eufemia **PARDO BAZÁN Y DE LA RÚA FIGUEROA**, II Condesa pontificia de Pardo Bazán[171], asimismo creada Condesa de Pardo Bazán[172], eximia escritora, novelista y crítica, Catedrática numeraria de Literatura contemporánea de las Lenguas neo-latinas de la Universidad Central[173], Consejera de Instrucción Pública[174], Dama Noble de la Orden de María Luisa en 1914 y Cruz *Pro Ecclesie et Pontifice*.

---

[167] Por Breve Pontificio de Su Santidad el Papa Pío IX de 13-jun-1871 para sus descendientes legítimos, autorizado para su uso en España por Don Amadeo I por Real Despacho de 3-feb-1872.

[168] Fueron sus padrinos sus tíos maternos, don José María Bermúdez de Castro y Pardo y doña María del Carmen Mosquera y Ribera, Señores de la Misericordia (Libro Castrense, folio 7).

[169] En dicho testamento pretendió evitar a toda costa que su herencia pudiera pasar a su media hermana y por tanto declaró que en ausencia de su mujer e hija única heredasen sus bienes a partes iguales su cuñada, doña Vicenta de la Rúa Figueroa y Somoza, y sus tres primos hermanos, doña Amalia, don Enrique y don José Gaspar Bermúdez de Castro y Mosquera, y a falta de los mismos, sus herederos, con derecho de acrecer entre ellos si alguno falleciese sin descendencia.

[170] Libro VIII, folio 368.

[171] Por Breve Pontificio de 22-feb-1917, autorizada para su uso en España por Real Decreto de Don Alfonso XIII de 31-may-1918.

[172] Concedido por S.M. el Rey Don Alfonso XIII por Real Decreto de 16-may-1908 y Real Despacho de 30-jun-1908, cambiando la denominación por la de Conde de la Torre de Cela por Real Decreto de 1-may-1916 y Real Despacho de 27-may-1916. Para todos los datos referentes al título de Pardo Bazán véase: Archivo Central del Ministerio de Justicia; Sección de Títulos Nobiliarios; Conde de Pardo Bazán; Legajo nº 61-3, expediente nº 446.

[173] Por Real Decreto de S.M. el Rey Don Alfonso XIII de 12-may-1916.

[174] Por Real Decreto de S.M. el Rey Don Alfonso XIII de 18-ene-1911.

Nació en La Coruña el 16-sep-1851, recibió el bautismo en la parroquia de San Nicolás el día 18[175] y falleció en la calle de la Princesa nº 27 de Madrid el 12-may-1921. Recibió sepultura en la sacramental de San Lorenzo y posteriormente en la cripta de la Basílica de la Concepción.

LA EXCELENTISIMA SEÑORA

Doña Emilia Pardo-Bazán y de la Rúa-Figueroa

MOSQUERA Y SOMOZA

CONDESA DE PARDO-BAZAN

Dama noble de la Orden de María Luisa y de la "Pro Ecclesia et Pontifice", terciaria franciscana, catedrático de la Universidad Central, del Real Consejo de Instrucción pública, etc.

Ha fallecido el día 12 de Mayo de 1921

a los setenta años de edad

Habiendo recibido los Santos Sacramentos y la bendición de Su Santidad.

R. I. P.

Sus hijos, D. Jaime, doña Blanca y doña Carmen; hijos políticos, la señora condesa de la Torre de Cela y el excelentísimo señor general marqués de Cavalcanti; nieto; hermano político, D. Eduardo Quiroga y Pérez de Deza; tía, primos y demás parientes

RUEGAN a sus amigos se sirvan encomendar su alma a Dios.

El entierro tendrá lugar mañana sábado, día 14, a las doce de la mañana, desde la casa mortuoria, Princesa, 27, a la Sacramental de San Lorenzo.

Detalle de esquela de la Condesa de Pardo Bazán en "La Época", publicada con la tradición de los cuatro apellidos, que incluye el de Mosquera, linaje de la abuela paterna.

Casó en la capilla de las Torres de Meirás[176] el 10-jul-1868 con **DON JOSÉ** Fernando Antonio María **QUIROGA Y PÉREZ DE DEZA**, Licenciado en Derecho, Maestrante de Ronda en 1887, nació en Cabanelas, Santa Eulalia de Banga, Orense, el 30-may-1848 y falleció en Carballino, Orense, el 12-nov-1912, hijo de don Pedro Antonio Quiroga y Mendinueta, Maestrante de Ronda en 1832, natural de La Coruña, y de doña María de la Asunción Pérez Pinal, natural de Santa Eulalia de Banga.

Tuvieron tres hijos:

1. **Don Jaime** José Amalio Elías **Quiroga y Pardo Bazán**, II Conde de la Torre de Cela[177], Licenciado en Derecho, Caballero de Santiago en 1909[178], Maestrante de Ronda en 1902, nació en La Coruña el 20-jul-1876 y recibió el bautismo al día siguiente en la parroquia de Santiago[179]. Falleció asesinado en la conocida como matanza de la calle de Goya, apareciendo su cuerpo en el parque de la Bombilla, en el paseo de Rosales de Madrid el 11-ago-1936. Recibió sepultura en la cripta de la Basílica de la Concepción.
   Casó en Madrid el 8-may-1916 con **doña Manuela** María Josefa Andrea **Esteban Collantes y Sandoval**, nacida en Madrid el 10-nov-1880 y fallecida en Madrid el

[175] Libro XIX, folio 210 vto.

[176] Siendo asentada la partida en la parroquia de Santiago de La Coruña (Libro V, folio 65).

[177] Por Real Carta de Sucesión de 21-jul-1916.

[178] Archivo Histórico Nacional; Órdenes Militares, Santiago, exp. moderno 554.

[179] Fueron sus padrinos sus abuelos maternos, los Condes de Pardo Bazán (Libro VII, folio 172).

8-jul-1959, hija de don Saturnino Esteban Collantes y Miquel, I Conde de Esteban Collantes, Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, Consejero de Estado, Senador del Reino, Gran Cruz de Isabel la Católica, y de doña María Sandoval y Krus. Tuvieron a:

A. **Don Jaime Quiroga y Esteban Collantes**, nacido en Madrid el 7-feb-1917 y fallecido asesinado junto a su padre el 11-ago-1936. Recibió sepultura en la cripta de la Basílica de la Concepción. Sin sucesión.

B. **Don José Fernando Quiroga y Esteban Collantes**, fallecido de muy corta edad.

2. **Doña María de las Nieves** Vicenta Juana Elena **Quiroga y Pardo Bazán**, III Condesa de la Torre de Cela[180], Cruz *Pro Ecclesie et Pontifice*, nacida en la calle Tabernas nº 11 de La Coruña el 18-ago-1879 y fallecida en su casa de la calle de Goya nº 23 de Madrid el 2-dic-1970. Fue sepultada en la cripta de la Basílica de la Concepción de Madrid.

   Contrajo matrimonio en la capilla del pazo de Meirás el 24-oct-1910 con **don José Cavalcanti de Alburquerque y Padierna**, creado Marqués de Cavalcanti, Teniente General del Ejército, Cruz Laureada de San Fernando, Jefe del Cuarto Militar de S.M. el Rey Don Alfonso XIII, Capitán General de Castilla la Vieja, Andalucía y Baleares, nacido en La Habana el 1-dic-1871 y fallecido en San Sebastián el 3-abr-1937. Recibió sepultura en la cripta de la Basílica de la Concepción.

   No tuvieron descendencia.

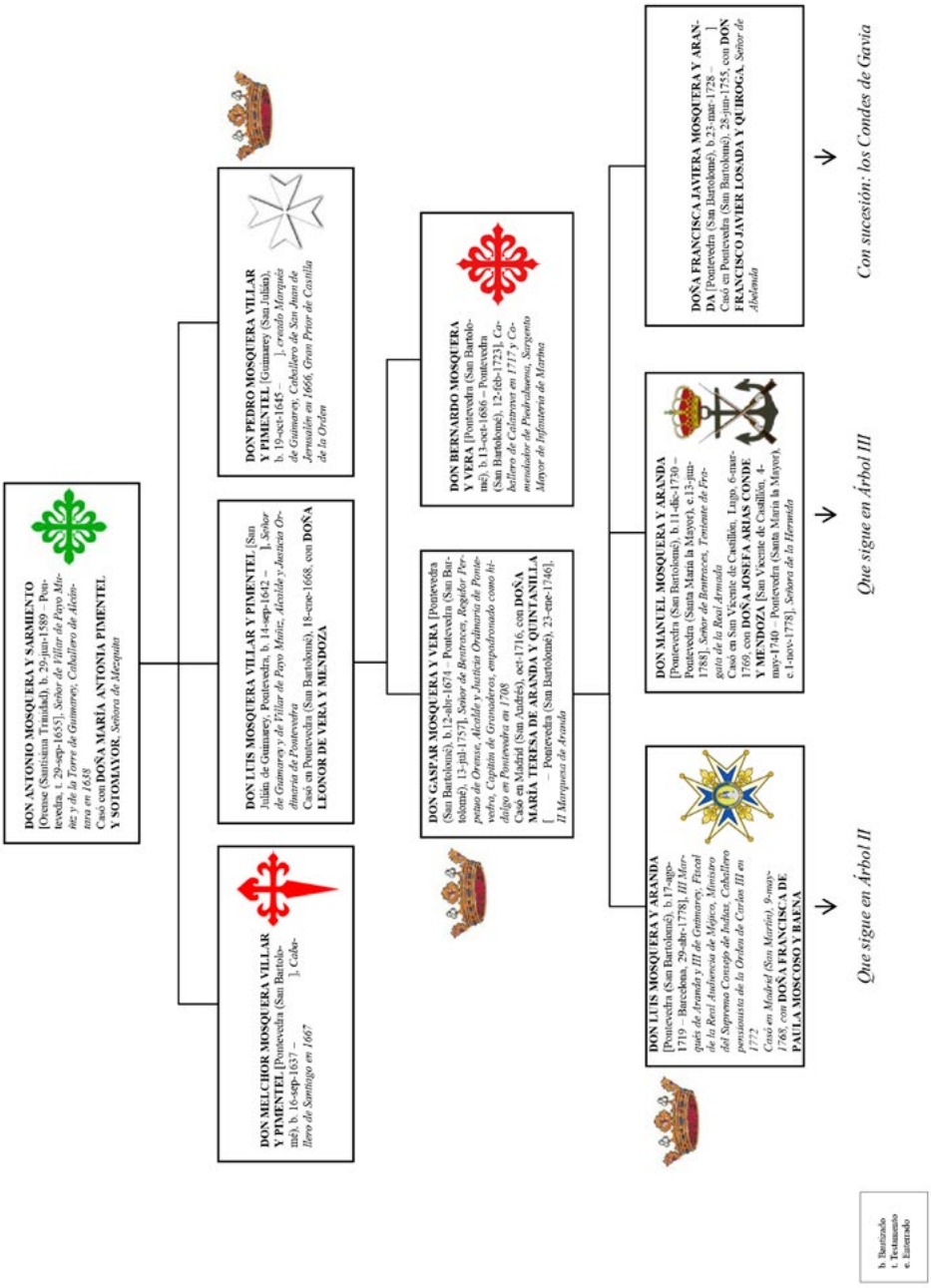
3. **Doña María del Carmen Quiroga y Pardo Bazán**, Dama de la Real Maestranza de Caballería de Ronda, nacida en La Coruña el 9-oct-1881, fue bautizada el día 11 en la parroquia de Santiago, y falleció soltera y sin sucesión en la calle del Tutor nº 35 de Madrid el 30-may-1935. Recibió sepultura en la sacramental de San Lorenzo y posteriormente en la cripta de la Basílica de la Concepción.

[180] Por Carta de Sucesión de 2-mar-1951.

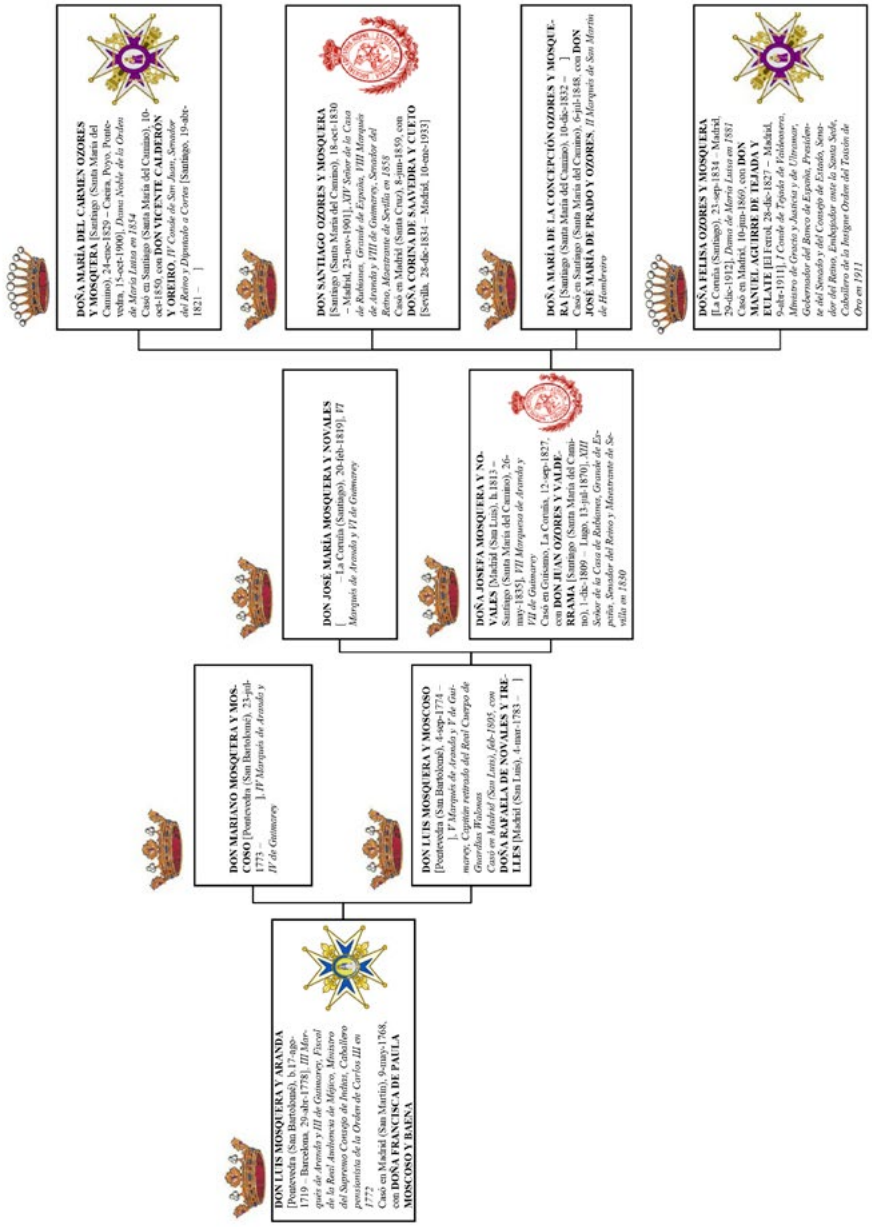
## ÁRBOLES GENEALÓGICOS

- **Árbol I - Las primeras generaciones del linaje**
- **Árbol II - Los Marqueses de Aranda y de Guimarey**
- **Árbol III - Los Condes de Torre Múzquiz y los Bermúdez de Castro**
- **Árbol IV - Los Condes de Pardo Bazán**

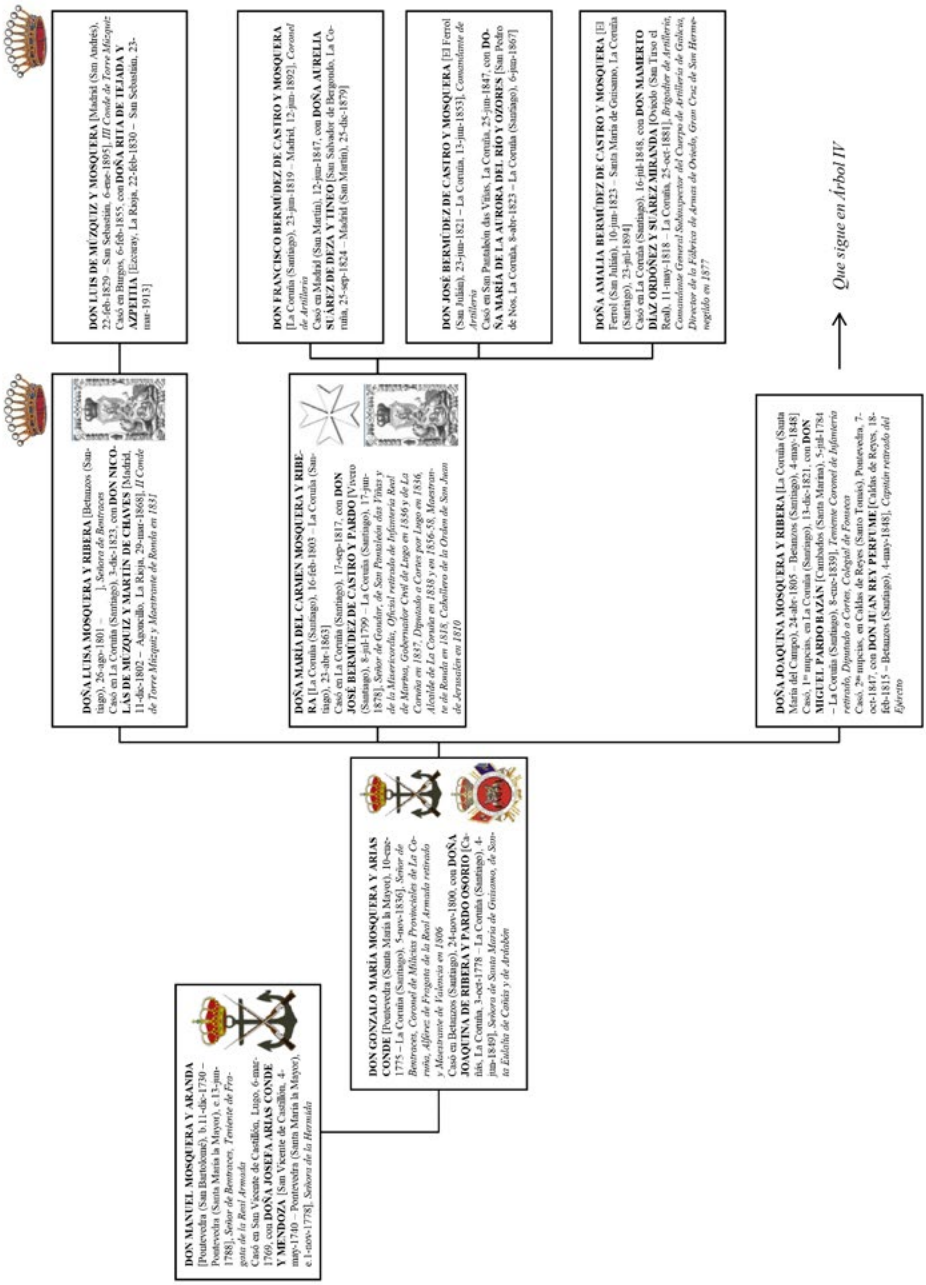
## Árbol I - Las primeras generaciones del linaje



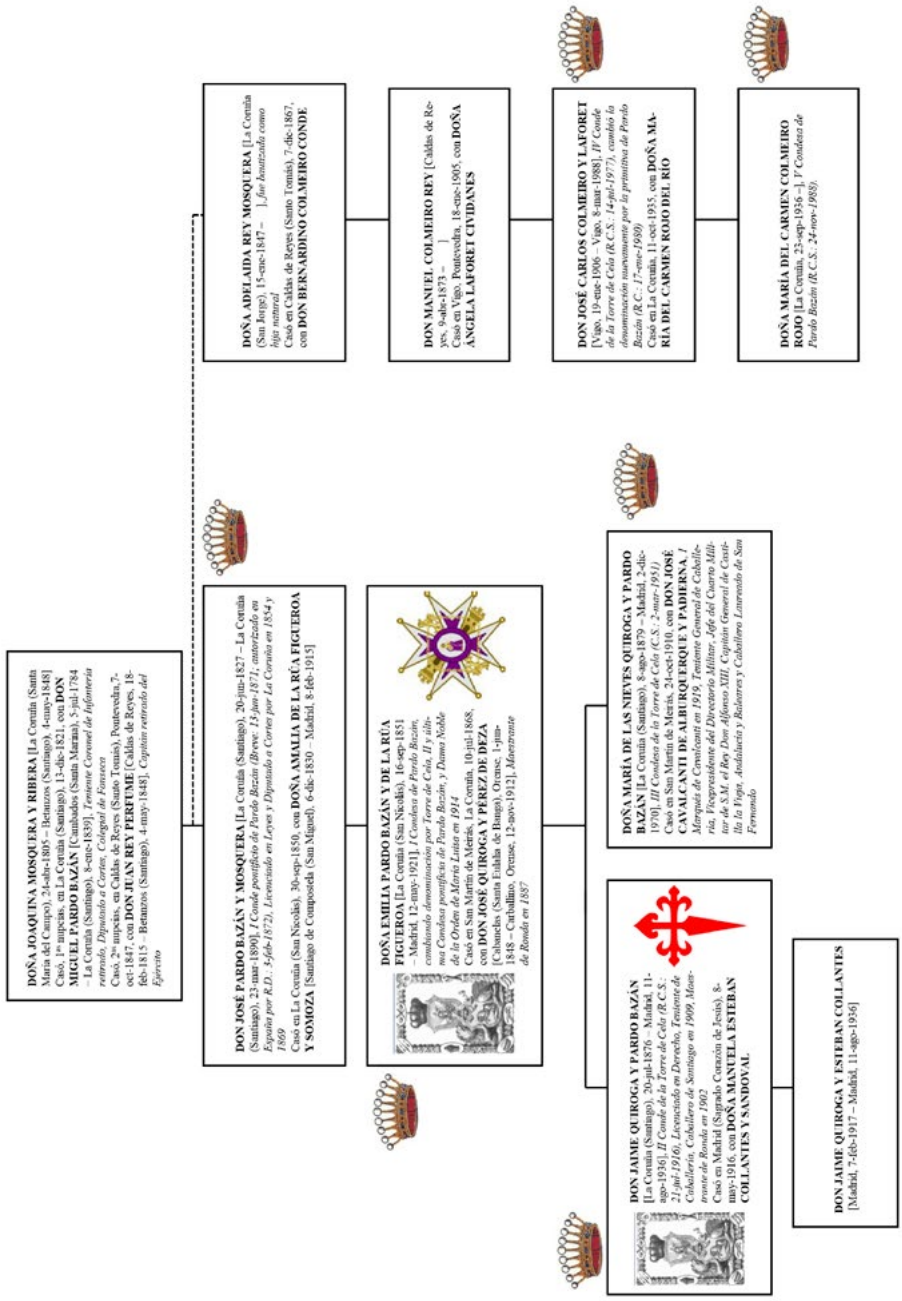
## Árbol II - Los Marqueses de Aranda y de Guimarey



## Árbol III - Los Condes de Torre Múzquiz y los Bermúdez de Castro



## Árbol IV - Los Condes de Pardo Bazán



*La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*
Núm. 12, 131 - 166
© 2017. Casa-Museo Emilia Pardo Bazán

# Tres críticos franceses de Emilia Pardo Bazán (1885-1886)*

Santiago Díaz Lage
(UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA)
santiago.diaz.lage@usc.es

*(recibido novembro/2017, revisado xaneiro/2018)*

RESUMEN: Se estudian aquí las valoraciones de la obra de Emilia Pardo Bazán que hicieron, entre 1885 y 1886, tres críticos franceses: Armand-Germain de Tréverret, Albert Savine y Boris de Tannenberg. Para mejor calibrar su calidad y su mérito, se comparan los juicios de cada uno de ellos con los que emitió la crítica española sobre las que eran entonces las novelas más recientes de la autora: *La Tribuna* y *El cisne de Vilamorta*. Este análisis permite conocer mejor las condiciones y las implicaciones de la recepción de la literatura española del momento en Francia.

PALABRAS CLAVE: Emilia Pardo Bazán (1851-1921): crítica e interpretación. *La Tribuna*: crítica e interpretación. *El cisne de Vilamorta*: crítica e interpretación. Armand-Germain de Tréverret (1836-1905), Albert Savine (1859-1927), Boris de Tannenberg (1864-1914): crítica e interpretación. Recepción de la literatura española en Francia. Transferencias, relaciones y mediaciones culturales: España y Francia, siglo XIX.

ABSTRACT: In this paper I analyze the readings of Emilia Pardo Bazán's literary works published in 1885-1886 by three French critics: Armand-Germain de Tréverret, Albert Savine and Boris de Tannenberg. In order to evaluate their quality, their judgements are compared with some contemporary Spanish reviews of the writer's most recent novels, La Tribuna and El cisne de Vilamorta. The comparison sheds some light on the conditions and the implications of the reception of Spanish literature in France.

KEY WORDS: Emilia Pardo Bazán (1851-1921): contemporary critical reception. La Tribuna: criticism and interpretation. El cisne de Vilamorta: criticism and interpretation. Armand-Fermain de Tréverret (1836-1905), Albert Savine (1859-1927), Boris de Tannenberg (1864-1914): criticism and interpretation. Critical reception of Spanish literature in France. Transfers, relations and cultural mediations: Spain and France, Nineteenth-Century.

* Este artículo deriva del trabajo realizado durante una estancia de investigación en el centro RIRRA21 de la Universidad Paul Valéry de Montpellier, sede en Francia del proyecto internacional Médias 19, gracias a una ayuda a la formación posdoctoral concedida por la Xunta de Galicia en el marco del Plan gallego I2C. Su autor es miembro del proyecto *Ediciones y estudios críticos sobre la obra literaria de Emilia Pardo Bazán* (FFI2016-80516-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

Siguiendo el ejemplo de un estudio reciente de Jean-François Botrel (2008), se analizan aquí algunos «petits échos du grand réalisme espagnol dans la critique littéraire française». Aunque tenues y localizados, esos ecos son significativos por sí mismos y porque, a largo plazo, darán pie a establecer la filiación cultural del realismo español y su especificidad estética e ideológica en la historia de la novela europea. Con el ánimo de contribuir a esa tarea, y sin mayor voluntad de generalizar, me propongo comparar los juicios de tres críticos franceses que a mediados de la década de 1880, en los años del *triunfo* de la prosa y la novela (Blanco Asenjo 1885), se ocuparon del movimiento literario español y, más en particular, de la figura y la obra de Emilia Pardo Bazán: Armand-Germain de Tréverret (1836-1905), Albert Savine (1859-1927) y Boris de Tannenberg (1864-1914).

El nombre de Tréverret, parisino afincado en Burdeos, no les será desconocido a los lectores de Pardo Bazán, porque este «docto hispanófilo», profesor de la Facultad de Letras de Burdeos, fue uno de los promotores de su viaje a esta ciudad, en 1896, y posiblemente también de la invitación que la llevó a la Sociedad de Conferencias de París en 1899, como ella misma recuerda en el prólogo a *La España de ayer y la de hoy* (Pardo Bazán s. d. [1899]: 6-7; *cfr.* Tannenberg 1899). En su abundante producción crítica destaca la serie de artículos que publicó entre marzo y julio de 1885 en la revista parisina *Le Correspondant* bajo el título de "La littérature espagnole contemporaine: le roman et le Réalisme", no muy estudiada a pesar de su importancia para la historia de la recepción de la novela española en Francia. Poco antes había dado una conferencia sobre "Le Naturalisme espagnol" en la Société Filomatique de Burdeos, recogida en *Le Courrier de la Gironde* del 17 de marzo de 1885, y apenas dos años después, entre enero y julio de 1887, se insertaría en la *Revue Britannique* de París su traducción de *Pedro Sánchez*, de José María de Pereda (González Herrán 1983: 479 y 482; y *cfr.* García Castañeda 2017: 218-219). Por no desviarme de mi asunto, me ceñiré aquí a los comentarios sobre Pardo Bazán que encontramos en los artículos de *Le Correspondant*, pero confío en que por ellos se conocerá el valor y el mérito de los estudios de Tréverret.

Gracias a varios epistolarios, a las *Memòries literàries* de Narcís Oller (1962) y a las investigaciones de Christiane Leroy-Brunneau (1978) y Esteban Gutiérrez Díaz-Bernardo (2009), conocemos bien la biografía, las relaciones literarias y las actividades críticas y editoriales de Savine, en las que Pardo Bazán gozó durante algún tiempo de cierto protagonismo: en su opúsculo *Le naturalisme en Espagne* (1885) la caracteriza como «une des forces du naturalisme espagnol plus par ses tentatives comme critique que par ses tentatives comme romancier» (Savine 2009 [1885]: 148), y esa doble dualidad, crítica y novela, realidad y promesa, se verá confirmada tanto en su panorama del naturalismo español como en el prefacio a su versión francesa de *La cuestión palpitante* (Pardo Bazán 1886). Probando una vez más su compromiso con la difusión de la obra de nuestra autora en Francia, en 1887 Savine editará también la traducción de *Bucólica* preparada por Leopoldo García Ramón (Freire López 2005: 25).

En cuanto a Tannenberg, no me ocuparé de la semblanza de Pardo Bazán que publicó en 1899 en *Le Journal des Débats Politiques et Littéraires* (Tannenberg 1899) y recogió después en su libro *L'Espagne littéraire* (1903: 299-316), sino de dos textos sobre *El cisne*

*de Vilamorta* aparecidos en 1886 en un efímero periódico francófono madrileño, *L'Espagne Politique et Financière*, de cuya sección literaria se encargó con regularidad (Díaz Lage 2017). Además de ilustrar un aspecto de la recepción de una obra no muy estudiada, estos textos nos permiten asistir a la formación de los juicios de Tannenberg sobre la novela española de su tiempo. A diferencia de los de Tréverret, que pueden consultarse en *Gallica*, y del librito de Savine, reeditado hace pocos años, los artículos de Tannenberg no son de fácil acceso; de ahí que se transcriban en apéndice para facilitar su consulta.

El tema es amplio y mi análisis no podrá ser exhaustivo. Cuando escriben Tréverret, Savine y Tannenberg ya era considerable el número de los *hispanisants*, y sin duda la investigación en archivos y hemerotecas nos brindará más datos sobre los círculos en que se movieron y sobre los focos de recepción de la literatura española en Francia[1]. Pero los tres se distinguen entre sus pares por haberse consagrado a las letras contemporáneas y por haber entrado en contacto, no sólo epistolar, con la sociedad literaria española del momento. El análisis de sus textos pone de manifiesto que su interés por la literatura española estuvo condicionado por un haz de factores religiosos, políticos, diplomáticos, culturales y comerciales, pero también por la concatenación, no siempre clara a primera vista, de las relaciones personales en que aquellos se encarnan.

## *ARMAND-GERMAIN DE TRÉVERRET*

La historia de la revista *Le Correspondant*, fundada en 1843 por Edmond Wilson y Victor-Amédée Waille, y relanzada unos años más tarde con el apoyo del Conde de Montalembert, es larga y compleja: durante el Segundo Imperio fue uno de los órganos de expresión de los católicos regalistas franceses y, más en particular, de los círculos liberales aglutinados en torno a los Orléans; y mantuvo relativa influencia en la opinión católica francesa hasta su desaparición en 1933 (Robert 2011: 221, 225; Boutry 2011: 441).

En la década de 1880, Tréverret publicó en *Le Correspondant* varios artículos sobre la literatura y la cultura españolas de su tiempo (*cfr.* Tréverret 1885b y 1887). Los que aquí nos ocuparán empiezan acogiéndose al ejemplo de L. Louis-Lande, hispanófilo francés que había escrito varios ensayos sobre temas similares a mediados y finales de la década de 1870 (Tréverret 1885a: 1096; cfr. Romero Tobar 1992: 34-53 y 119-133). En aquel tiempo, señala Tréverret, la influencia del realismo francés en España era todavía bastante limitada, y dos novelistas se disputaban el favor del público, Juan Valera y Pedro Antonio de Alarcón; hacia 1885, en cambio, el público parecía atraído, como en los años inmediatos al Romanticismo, por las novedades editoriales venidas de Francia: «chez tous les libraires de Madrid, les romans des Goncourt, des Zola, des Daudet, se vendent fort bien, en français ou en traduction», y «le 23 juin 1883, on a fait bon accueil au drame de l'*Assommoir*, mis en espagnol sous le titre de *La Taberna*» (Tréverret 1885a: 1098). Pese al aparente éxito de público, el mundo literario se mantenía reluctante a la nueva tendencia, y tanto Antonio Cánovas del Castillo como Marcelino Menéndez Pelayo –son los dos nombres que menciona Tréverret– rechazaban el realismo en arte y literatura. «Au milieu de ce conflit

[1] Cfr. Álvarez Rubio (2007), especialmente pp. 261-319, y Charques Gámez (2016).

et de l'incertitude qu'il jette dans l'esprit du public» (*ibid.*), sólo Armando Palacio Valdés y Emilia Pardo Bazán habían tomado partido públicamente por el realismo y se habían dedicado a escribir novelas basadas en sus principios.

El primer sesgo de los artículos de Tréverret es religioso y político: Palacio Valdés es «un homme peu ami du passé et à qui la religion semble avoir jusqu'à ce jour inspiré plus de doutes que de sympathies», mientras que Pardo Bazán es «catholique fervente et monarchiste déterminée» (Tréverret, 1885a: 1099). La misma dualidad elemental vincula, en el centro de su canon, los nombres de Benito Pérez Galdós y José María de Pereda, en quienes también se encarnan posiciones políticas diferentes, si no encontradas; parece claro, pues, que a pesar de la controversia suscitada por la nueva corriente, Tréverret se resistía a identificar la tendencia literaria con una única tendencia política; llegado a este punto, ya no se refiere a aquella como «realismo» o «naturalismo», sino directamente como «réalisme français», quizá porque consideraba la polémica naturalista más como aspecto de la recepción de la novela francesa en España que como elemento de una producción autóctona y reacción a ella.

A Pardo Bazán le dedica el crítico bordelés la primera sección de sus artículos. Empieza con una breve semblanza de la autora: pondera que escribe el francés «avec une pureté merveilleuse», y que «elle a étudié toute seule l'anglais et l'allemand, connaît les littératures étrangères, a beaucoup voyagé et s'est instruite de tout. Ni les mathématiques ni les sciences naturelles ne lui sont demeurées inconnues, et elle n'a pas plus craint d'écrire sur le darwinisme que sur les poètes épiques de l'Europe moderne» (Tréverret 1885a: 1100). Esta enumeración parafrasea la relación de títulos que por aquel entonces figuraba en las páginas iniciales de sus libros, sin mayores comentarios sobre las obras históricas, bastante bien conocidas, en algunos casos, por haberse publicado en revistas y periódicos de cierta circulación en Europa (como *La Ciencia Cristiana*). Sí se detiene Tréverret en *La cuestión palpitante*, «que M. Savine s'occupe à traduire», y en las tres primeras novelas largas de Pardo Bazán, especialmente *La Tribuna*.

En algunos pasajes de la semblanza parecen resonar declaraciones o confesiones de la propia autora. Al ver las amenazas de la revolución de 1868 contra «la société et la religion», escribe Tréverret, «elle se rejeta vivement en sens opposé, prêcha la croisade catholique et légitimiste, et ramena son père, qui était libéral, à des doctrines absolutistes et ultramontaines»; «l'impiété et le socialisme déchaînes par la révolution espagnole surtout en 1872 et 73, l'ont brouillée, peut-être à l'excès, avec des opinions qui sont encore bien loin de favoriser l'anarchie» (Tréverret 1885a: 1100). La idea de que la adhesión de Pardo Bazán a la causa carlista respondía a los supuestos desmanes de los revolucionarios y a la confusión del Sexenio no era nueva, y sin duda fue moneda corriente en la época; pero Tréverret pondera que sus ideas literarias nunca habían dejado de ser «libérales et même très avancées» y, al igual que el propio Zola, se sorprende de que una escritora tan fiel al dogma católico, y tan conservadora en lo político, fuese una de las principales promotoras del Naturalismo en España (*ibid.*: 1100).

Tréverret glosa varios textos de Pardo Bazán para calibrar su coherencia crítica y estética. Al hilo de la cuestión de lo verdadero, lo bello y lo bueno en el arte, se detiene

en los pasajes de *La cuestión palpitante* donde se analiza la lucha de Gilliatt con el pulpo en *Les travailleurs de la mer*, de Victor Hugo, y en las escenas del conflicto religioso que aparecen en el capítulo XXIV de *La Tribuna*. Comenta a continuación algunas de las tesis de Pardo Bazán sobre el Naturalismo (que, a su parecer, la autora no distingue con mayor precisión del Realismo): por un lado, el idealismo conduce a la inverosimilitud y a la inexactitud, que disipan la ilusión de la ficción y mitigan su efecto en los lectores; por otro, el preciosismo verbal de escritores como Octave Feuillet o Juan Valera, sobre todo en los diálogos, puede falsear la correspondencia entre el texto y la vida. Aunque busca la verdad en literatura, Pardo Bazán rechaza la idea de Zola de que la novela naturalista «pourrait servir de document aux hommes politiques», y defiende que el arte no tiene por objetivo «l'enseignement, mais l'intérêt, le charme et l'émotion» (1885a: 1101). Pero ¿cómo puede conciliarse esa idea con el culto de lo bello, lo real y lo verdadero, y cómo define la autora estas categorías de la experiencia estética? Según Tréverret, tendía a asimilar lo que llamaba la realidad con la verdad y, al contraponer el realismo al idealismo, se abocaba a confundir el idealismo con la mentira: «il est vrai», concede, «que M^me^ Pardo ne nie point le mérite des idéalistes et le plaisir que leurs œuvres font éprouver, mais elle croit que leur temps est passé, et que tout idéal porte en lui une part de faux dont on s'aperçoit toujours avec déplaisir» (1885a: 1103). Como muchos escritores realistas, Tréverret le otorgaba a la propia exposición de la verdad una función moral y didáctica, ya que «toute réalité, même sans qu'on le veuille, est un enseignement» (1885a: 1102); sin embargo, no se avenía a aceptar que el idealismo estaba periclitado porque, a su juicio, lo bello y lo verdadero, fundamentos morales del arte, trascendían la duración de lo real y se situaban en un plano superior de la existencia y la experiencia estética: en la medida en que suponía que la historia de la literatura, o de las artes en general, se regía por una lógica de superaciones progresivas, en que unas tendencias se imponen a otras, nutriéndose el apogeo de la decadencia, el *oportunismo literario* seguía suscitando polémica (Bonet 2002).

En el capítulo XVII de *La cuestión palpitante*, que se había publicado en la hoja literaria de *La Época* en marzo de 1883, Pardo Bazán censuraba las tendencias docentes y utilitarias de la novela británica, que «propende a enseñar y predicar, más bien que a realizar la belleza» (1989: 293), y se burlaba de la predicadora metodista que protagoniza *Adam Bede*, de George Eliot. Al hilo de esas observaciones, comenta Tréverret:

> Si le protestantisme a eu tort d'enchaîner le roman à la morale, les catholiques ont peut-être commis l'imprudence de laisser le roman se tourner contre eux. Dans les pays où l'orthodoxie domine, presque tous les romans, même idéalistes, sont suspects aux prêtres, et il s'est créé là un antagonisme fâcheux auquel ont malheureusement contribué des hommes de toutes les opinions. (Tréverret 1885a: 1102).

La patente de corso de la ortodoxia se vuelve contra la autora, que la utilizó con frecuencia para justificar su intervención en los debates sobre el Naturalismo y sustanciar su postura en ellos. Pero la objeción de Tréverret se refería específicamente a los países donde la Iglesia tenía mayor poder político, cultural y social (*cfr.* Botrel 1982, e Hibss Lissorgues 1995): la estrategia de mantener un fuerte control sobre el impreso podía polarizar las

opiniones, de modo que su eficacia quedaba restringida; a la larga, seguramente suscitaba en sus destinatarios más fascinación por el fruto prohibido que prudencia; y de rechazo, quienes debían ejercer aquel control *de proximidad* solían redoblar su celo, anticipándose no sólo a la beligerancia de los adversarios ya conocidos, sino también a las desviaciones de la curiosidad, las tentaciones del gusto y los vericuetos de la obediencia.

Las apreciaciones de Tréverret sobre las dos primeras novelas de Pardo Bazán no ofrecen mayor interés. De *Pascual López* sólo dice que era «une fantaisie, un conte d'alchimiste arrangé à la mode du jour, œuvre curieuse, colorée, pleine d'invraisemblances» (Tréverret 1885a: 1103). Se explaya más sobre *Un viaje de novios*: aunque algunos aspectos de la trama le parecen convencionales y *novelescos*, en el peor sentido de la palabra, alaba el talento de la autora para representar con viveza los ambientes y los caracteres, y reconoce que en la novela hay «plusieurs scènes que l'on n'oublie pas et qui sont bien empruntées à la vie réelle, pétrie de tristesse et de folie» (Tréverret 1885a: 1104). Resulta enigmática la alusión a «ces familles espagnoles, qui courent la France en quête d'amusements à la fois fébriles et *fashionables*»: su referente en la novela es claro, pero cabe preguntar si los lectores de estos artículos, franceses en su mayor parte, reconocerían en ellas a un tipo característico.

Teniendo en cuenta que desde su fundación *Le Correspondant* había mantenido posiciones próximas a las de la Compañía de Jesús y en algunas ocasiones había defendido a sus miembros, un detalle de la trama de *Un viaje de novios* no podía escapar a la atención de Tréverret. Los dos jesuitas que aparecen en la novela, el padre Urtazu y el padre Arrigoitia, son personajes positivos, y al final se confirma que la protagonista debería haber seguido sus consejos: «le prêtre catholique, aux yeux de M^me^ Pardo, a le secret de la vie et la grâce des bons conseils; mais il peut être laid et drôle malgré la grâce, et de cette laideur, de cette drôlerie le réalisme s'empare en respectant le reste» (Tréverret 1885a: 1105). Fiel a los principios del realismo, y más aún a «la morale et le dogme catholiques», la autora enfatizaba el valor de aquellos consejos desmintiendo la realidad de las apariencias y mantener el respeto debido a la jerarquía eclesiástica. La elección de los apellidos de los dos jesuitas no ha de ser accidental, no sólo porque pudieran remitir a personas reales[2], sino porque parecen adscribirlos a la rama vasca de la Compañía, muy afín a la causa carlista, sobre todo en zonas rurales. Por desgracia, nada dice nuestro crítico a ese respecto.

Más espacio le dedica a la que era entonces la última novela de Pardo Bazán, *La Tribuna*. El núcleo de su juicio es la cuestión del sesgo moral y la tendencia en el arte: la obra «semble avoir pour but de détourner le peuple des idées révolutionnaires», aunque la novelista, consecuente con sus postulados críticos, decía no haber sometido la invención a ningún propósito, limitándose a pintar «des faits que pendant deux ou trois ans j'ai eus sous les yeux; tant pis pour la révolution si ces faits lui donnent tort; moi, je ne les invente pas; je m'en souviens et je les raconte» (1885a: 1105). En esta paráfrasis –precipitada

[2] En la primera versión de los *Apuntes autobiográficos* la autora declara que «un [virtuoso y sabio] jesuita que viajó conmigo hasta Palencia, me sirvió de modelo, en cuanto al modo de hablar y pensar, para el P. Urtazu» (Freire López 2001: 335).

pero expresiva– resuenan varios pasajes del prólogo a la novela, especialmente aquel donde explica la autora que el propósito «docente» que pudiera haber en ella «nació del espectáculo mismo de las cosas, y vino a mí, sin ser llamado, por su propio impulso»:

> Porque no necesité agrupar sucesos, ni violentar sus consecuencias, ni desviarme de la realidad concreta y positiva para tropezar con pruebas de que es absurdo el que un pueblo cifre sus esperanzas de redención y ventura en formas de gobierno que desconoce, y a las cuales por lo mismo atribuye prodigiosas virtudes y maravillosos efectos. (Pardo Bazán 1999 [1883]: 58).

Era difícil que todos los elementos de la trama de *La Tribuna* coincidiesen en una misma historia real, y varios críticos han observado que el desenlace de la novela, en el mejor de los casos, resulta ambiguo (*cfr.*, por ejemplo, Fuentes 1971, González Herrán 1988, y Sotelo Vázquez 2002: 30-31). Al resumir la obra, afirma Tréverret que las ilusiones amorosas mueven a Amparo a desvincularse poco a poco de la causa política que había defendido, y que tras su caída, desengañada ya, adopta posiciones cada vez más radicales. Añade entonces una apreciación más sutil:

> Ce roman de mœurs populaires appelle une suite, et nous désirons qu'il en ait une. Soit que l'auteur nous réserve de plus fortes émotions, soit qu'elle continue à reproduire les agitations dont elle fut témoin, nous y trouverons sans doute ou une œuvre d'art intéressante ou ce que M. Zola nomme un document moral. (1885a: 1105).

Teniendo en cuenta que Amparo y sus compañeras acaban por enfrentarse a las consecuencias de algunos de sus actos, y que la historia de amor con Baltasar queda agotada en sus resultados, una hipotética continuación o segunda parte de la novela habría de plantear un conflicto diferente, en el que no resultaría fácil mantener la imbricación de lo biográfico y lo histórico que sostenía la primera. Tréverret, que conoce los referentes de la ficción, se pregunta cómo habría plasmado la novelista la decadencia y el fracaso de la República y, sobre todo, las posibles decepciones políticas de su protagonista, quizá porque considera el personaje de Amparo como encarnación simbólica de la idea que tenía Pardo Bazán sobre los orígenes, las causas y los resultados de la Revolución de septiembre. Desde ese punto de vista, el desenlace de la novela dejaba abiertos muchos interrogantes, como ya había señalado Jerónimo Vida en la reseña que le consagró en el *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*:

> Concluye bruscamente la novela sin que el lector pueda averiguar ni figurarse lo que pasó después. ¿Siguió *La Tribuna* siendo *federala*? ¿Se hizo mujer de bien y se casó con Chinto? ¿Se vengó de su seductor? Problemas son estos que no puedo resolver con los datos que me suministra el conocimiento de los personajes. (Vida 1884: 77)[3].

[3] Quiero agradecerles a Laureano Bonet y a Teresa López Palma la eficiencia y la generosidad con que han compartido conmigo una copia de este artículo.

Pero aquel final abría unas perspectivas que, como es sabido, Pardo Bazán desarrollaría más de diez años después. En su novela *Memorias de un Solterón*, que empieza a publicarse en *La España Moderna* en los primeros días de 1896, Sobrado reaparece como individuo libre, rico industrial y amante de una de las hijas de don Benicio Neira, Rosa: cuando sus relaciones están a punto de formalizarse, el narrador, Mauro Pareja, le recuerda a don Benicio que Baltasar siempre había sido «aficionado a las faldas, y a toda clase de faldas» (Pardo Bazán 2004: 169), y que no cabía esperar demasiado de su *hombría de bien*; se evoca entonces «la historia de la cigarrera», y en cuanto Neira empieza a disculpar el comportamiento de Sobrado, apelando a distintos principios del sentido común y a un tema de rica tradición literaria (González Herrán 2011), Pareja lo interrumpe:

> –Aquello –insistí yo– fue muy mal hecho, D. Benicio. Se trataba de una real moza, una tal Amparo, a quien en la Fábrica conocían por la *Tribuna*, porque entonces, que eran republicanas la mayor parte de las cigarreras, esa pronunciaba discursos y leía periódicos y hasta tomó parte en un motín...
>
> –¡Valiente sargentona!
>
> –No, pero tenga usted entendido que era honrada; una niña, una pobre criatura... y este Baltasar, entonces oficial de infantería, la sedujo, parece que con palabra redonda de casamiento.
>
> –¡Palabra de casamiento, palabra de casamiento! ¿Y quién la mandó a la muy simple creer en cuentos de brujas? ¿Andan los oficiales por ahí casándose con las cigarreras? –protestó D. Benicio, impaciente–. ¡Casarse! Famoso punto será la tal –prosiguió cada vez más extraviado por su cariño de padre.
>
> –¡Qué Neira de mi alma! –repliqué–. La muchacha era realmente intachable antes de que Baltasar la perdiese; y lo fue también después de ese desliz, porque hubo muchos galopos que quisieron recoger la herencia de Sobrado... y se encontraron con la horma de su zapato, se lo aseguro a usted. Ella siguió trabajando en la Fábrica, donde hoy es maestra; no se la conoció ni por casualidad otro devaneo, y además crió y mantuvo a las consecuencias de las humoradas del Baltasarito... que no ha sido nunca para echar mano a la cartera y enviar unos billetes de Banco a esa desdichada, a fin de que su hijo pudiese alimentarse mejor y educarse con algún decoro. Amparo ha sufrido crujías terribles de miseria, allá en los primeros tiempos, y pobre continúa, y su hijo más pobre aún, porque vive de su oficio de tipógrafo. (Pardo Bazán 2004: 169-170).

Es cierto que este resumen podría suscribirlo casi cualquier lector de *La Tribuna*, y que la defensa del comportamiento de Amparo se ajusta a la moral imperante en la época; pero conviene notar que los elementos en que incide Pareja son los mismos, y casi en el mismo orden, que había destacado Tréverret en sus artículos para caracterizar la evolución de la protagonista, irreprochable a lo largo de toda la novela:

> Le caractère d'Amparo a de la noblesse. Dans sa faute même, elle conserve une grande dignité, n'ayant pas cédé qu'à une promesse formelle, et n'acceptant pas, comme plusieurs de ses compagnes, les cadeaux et l'argent d'un amant qui l'entretienne. Dès que son séducteur lui a tourné le dos, elle ne songe plus qu'à le punir et surtout à frapper la famille du jeune homme, qui s'est opposé au mariage. (Tréverret 1885a: 1106).

No escapa a la atención del crítico que Amparo sólo cae en la tentación cuando Baltasar le promete, en el capítulo XXXI, que se casará con ella; pero atenúa los dilemas que le ofrece su deseo de desquitarse, y quizá exagera el peso de la familia Sobrado en la ruptura. Si unas líneas antes había vinculado la radicalización política de Amparo con su decepción, ahora queda claro que la sed de venganza individual, en la esfera íntima, le parece a Tréverret un sentimiento más comprensible. En *Memorias de un solterón*, la recapitulación de Pareja los conduce a Neira y a él a recordar a otro personaje humillado y ofendido por Baltasar: su hijo, el *compañero Sobrado*.

Si bien es difícil postular una relación directa entre los artículos de Tréverret y la novela *Memorias de un solterón*, las coincidencias textuales señaladas sugieren que Pardo Bazán pudo conocer los artículos de *Le Correspondant*. El primero de ellos se publicó en la entrega del 25 de marzo de 1885, y por distintas fuentes sabemos que ella estaba en París a finales del invierno y principios de la primavera de aquel año; pero no hay indicios positivos de que llegaran a sus manos, y cabe suponer que, de haberlos leído entonces, se lo habría comentado a alguno de sus corresponsales[4]. Seguramente los conoció más tarde: teniendo en cuenta que en 1894 estaba en contacto con la revista, donde Norbert Lallié había traducido y glosado sus artículos sobre "La mujer española" (Thion Soriano-Mollá 2003: 117), y que en 1896, apenas publicada *Memorias de un solterón*, viaja a Burdeos por invitación de Tréverret, la hipótesis de un diálogo textual entre la novelista y el crítico, o de una relectura de la propia obra a la luz de la interpretación ajena, cobra mayores visos de verosimilitud.

Pero a Tréverret se le escapa un detalle significativo: tras caer en la tentación, Amparo, que siempre había rechazado el dinero y los regalos de sus pretendientes, se endeuda para comprar prendas y joyas que pudiesen pasar por obsequios de su amante, para presentarlo implícitamente como su novio:

> Ahora, durante sus relaciones con Baltasar, trabajaba más que nunca y se vestía lo mejor posible, para hacer creer que el señorito de Sobrado era con ella dadivoso. Se regocijaba interiormente de que la sostuviesen sus ágiles dedos, mientras el barrio le envidiaba larguezas que no recibía; es más, que rechazaría con desdén si se las ofrecieran. Su vanidad era doble: quería que el público tuviese a Baltasar por liberal, y que Baltasar no la tuviese a ella por mercenaria. (Pardo Bazán 1999: 227).

Como han destacado Geraldine Scanlon (1990) y Ana Mateos (2015), en la ficción el deseo de Baltasar se representa a Amparo como un objeto de consumo, si no una mercancía: la metáfora recurrente del cigarro, en que se encarnan las distintas formas de opresión que condicionan las relaciones de los amantes, expresa claramente el alcance erótico de sus relaciones, supeditándolo a su duración. En su estudio, Tréverret intentaba calibrar el extremo de veracidad explícita que alcanzaba la novelista al representar los aspectos más escabrosos de la realidad contemporánea, pero no le reprochaba la audacia

[4] Por la fecha de una carta a Pereda (González Herrán 2016 [1983]: 169-171) sabemos que todavía estaba en París el 10 de marzo; sin embargo, no se conocen cartas enviadas desde París posteriores a la publicación del primer artículo de Tréverret.

de sus planteamientos ni el rigor del método experimental que aplicaba, como ella querría, sino más bien su timidez y sus escrúpulos:

> Dans ce roman, le vice bas et vénal n'est point oublié par l'auteur; elle le mentionne, mais le laisse au troisième plan; et à ceux qui s'en étonneraient ou la trouveraient trop timide, trop scrupuleuse, elle allègue une raison peu flatteuse, hélas, pour la France: «si j'avais à peindre, écrit-elle, le même peuple que Zola ou les Goncourt, je tracerais comme eux de hideux tableaux; mais, grâce au ciel, notre peuple espagnol n'en est point arrivé là; les nobles sentiments vivent dans son cœur, et ce serait contredire la réalité que de le peindre abruti et sans croyances».
>
> Curieuse manière de concilier ensemble son admiration pour les chefs de l'école française et son dégout des longues ignominies qu'ils se sont complu à étaler! Elle aime mieux croire ignoble tout le peuple de Paris que de démentir ou de condamner la *Fille Elisa* et l'*Assommoir*. (Tréverret 1885a: 1106).

No se engaña Tréverret al atribuirle a nuestra autora una cierta fascinación por las representaciones artísticas del Naturalismo francés. Tomando sus imágenes del pueblo por referencia para estudiar la realidad española, resultaría evidente para Pardo Bazán que el verismo de ella, por el propio carácter de su objeto, no podría alcanzar nunca la indecencia ni la sordidez de las novelas naturalistas francesas. En dos textos cuyas concomitancias ya ha destacado la crítica (González Herrán 1989: 52-53), el prólogo a *La Tribuna*, fechado en Meirás en octubre de 1882, y el último artículo de *La cuestión palpitante*, aparecido en *La Época* a mediados de abril de 1883, escribe Pardo Bazán unas palabras que podrían dar la clave de las apreciaciones de Tréverret. En el prólogo a *La Tribuna* advierte:

> Tal vez no falte quien me acuse de haber pintado al pueblo con crudeza naturalista. Responderé que si nuestro pueblo fuese igual al que describen Goncourt y Zola, yo podría meditar profundamente en la conveniencia o inconveniencia de retratarlo; pero resuelta a ello, nunca seguiría la escuela idealista de Trueba y de la insigne *Fernán*, que riñe con mis principios artísticos. Lícito es callar, pero no fingir. Afortunadamente, el pueblo que copiamos los que vivimos del lado de acá del Pirineo no se parece todavía, en buen hora lo digamos, al del lado de allá. Sin dar en optimista, puedo afirmar que la parte de pueblo que vi de cerca cuando tracé estos estudios me sorprendió gratamente con las cualidades y virtudes que, a manera de agrestes renuevos de inculta planta, brotaban de él ante mis ojos. El método de análisis implacable que nos impone el arte moderno me ayudó a comprobar el calor de corazón, la generosidad viva, la caridad inagotable y fácil, la religiosidad sincera, el recto sentir que abunda en nuestro pueblo, mezclado con mil flaquezas, miserias y preocupaciones que a primera vista lo oscurecen. Ojalá pudiese yo, sin caer en falso idealismo, patentizar esta belleza recóndita. (Pardo Bazán 1999: 59).

Según Tréverret, en la representación del pueblo relaja la autora el rigor de su procedimiento experimental: «le roman ouvrier de M^me^ Pardo répond aux promeses de la préface; il montre le peuple espagnol facile à irriter, mais, dans sa colère même, jaloux de ne pas rompre avec le ciel» (1885a: 1106). Como cabía esperar, el ejemplo evocado es el de los altarcitos que había en los distintos talleres, en los que ve la autora la prueba de que «a medida que la revolución se desencadenaba y el republicanismo de la fábrica crecía, tomaban incremento las prácticas religiosas» (Pardo Bazán 1999: 180): si ya en

su artículo "La cigarrera", anterior en algunos años a la redacción de la novela, había alabado la devoción y el desprendimiento de las cigarreras coruñesas (en Díaz Lage 2006: 378 y 379), al incorporar esta observación al relato se cuida de precisar que su progresiva radicalización política no había mitigado en absoluto sus sentimientos religiosos. «Dos cosas, sobre todo, alteraban la bilis de las cigarreras», dice la narradora en el capítulo XXIV: «el incremento del partido carlista y los ataques a la Virgen y a los santos». Glosando quizá esta afirmación, que precede a la descripción de los altares, Tréverret se deja llevar por el recuerdo de algunos episodios sueltos de la novela:

> Or, un jour, où l'on annonçait que les carlistes, appelés et secondés par les prêtres, allaient peut-être conquérir l'Espagne entière, toutes ces plébéiennes, persuadées que la république seule aimerait et sauverait le peuple, s'écrièrent: «Mort à don Carlos, et mort aux curés qui le soutiennent!» Mais quand l'une d'elles, infectée par de mauvaises lectures et admirant la Commune de Paris, proposa de crier: «À bas la Vierge!» et de renverser le petit autel, l'indignation la plus vive éclata, et l'ouvrière impie, battue par ses compagnes, fut chassée ignominieusement. Le soir de ce jour-là, la statue brilla plus que jamais, entourée de cierges et de fleurs. (Tréverret 1885a: 1106).

En este párrafo hay varias imprecisiones. Según se indica en el capítulo XXIV de la novela, en la Granera «habría media docena de espíritus fuertes, capaces de blasfemar y de hablar sin recato de cosas religiosas»; pero «a lo sumo se permitían maldecir de los curas, acusarlos de inmorales y codiciosos, o renegar de que se "metiesen en política" y tomasen las armas para traer el "escurantismo y la Inquisición"» (Pardo Bazán 1999 [1883]: 181). Hasta donde sé, en ningún pasaje se profieren gritos contra la Virgen, aunque en una conversación entre cigarreras, también en el capítulo XXIV, se glosan las palabras de un diputado a Cortes por Cataluña que «dice que dijo que ya no había Dios y que la Virgen era esto y lo otro...»; las presentes se indignan, en efecto, pero no hay tumulto ni quimera. La alusión a la Comuna de París –única en la novela, si no me engaño– no se encuentra en aquel capítulo, sino en el XXXIV, en una escena que incluye amenazas contra el clero y contra los ricos, pero no contra don Carlos. Salvo error por mi parte, la obrera que se granjea la hostilidad de sus compañeras es la *Píntiga*, no por sus impiedades y blasfemias, sino porque se rumorea que se ha vendido a los «*inglis manglis*» y se ha convertido al protestantismo (también en el encuentro con los delegados de la Sociedad Bíblica durante la fiesta de «las Comiditas», en el capítulo XXV, se produce una pequeña escaramuza). Seguramente Tréverret escribía de memoria y, queriendo justificar con ejemplos su lectura de la novela, confundió varios episodios diferentes en una única anécdota; también entra en lo posible que estas imprecisiones se debiesen a una lectura precipitada o a una comprensión defectuosa de algunos diálogos, en los que el lenguaje intencionado de los personajes podría ser difícil para un lector extranjero[5].

[5] A propósito del párrafo que acabo de citar, escribe Tréverret: «toute cette scène est curieuse et contée avec verve; les libres penseurs ont pu se plaindre de voir l'Espagne si arriérée, mais tous ont reconnu le talent de M^me^. Pardo, et n'ont pu récuser le chaleureux témoignage qu'elle rend ici à la foi du peuple espagnol» (1885 a: 1106). No resulta fácil saber con seguridad a quiénes se refería, aunque tanto *Clarín* como Jerónimo Vida reseñaron *La Tribuna* y ninguno criticó el tratamiento de las clases populares en ella.

Llama la atención que Tréverret no profundice más en la cuestión religiosa: llevado quizá por su visión de la sociedad española, o por un conocimiento parcial de la historia del Sexenio, la presenta ante todo como una tensión entre la *religiosidad* (la fidelidad heredada al catolicismo) y la *impiedad* (las tendencias secularizadoras del liberalismo revolucionario); pero en *La Tribuna* también se plasma la confrontación entre el catolicismo hegemónico y las iniciativas evangelizadoras de los protestantes británicos que se instalaron en Coruña y en otras zonas de Galicia al proclamarse la libertad de religión y de conciencia en 1869. La hostilidad de Amparo y de sus compañeras hacia los *colporteurs* evangélicos es sintomática, no sólo porque capta un fenómeno característico de los años en que se sitúa la acción de la novela, sino también porque en Coruña la influencia del protestantismo sería especialmente intensa, andando el tiempo, en las mujeres de clase obrera y menestral (González Raposo 1999: 33-48). Cuando se publica *La Tribuna*, en 1883, las comunidades protestantes estaban ya arraigadas en la ciudad y, aunque las conversiones eran poco frecuentes, habían trascendido el ámbito de la colonia británica.

En el prólogo a *La Tribuna*, la autora se ceñía a la contraposición elemental que luego pondrá de relieve Tréverret, según la cual el pueblo español no era (todavía) como el pueblo francés. Pero en los artículos de *Le Correspondant* resuena también, como antes avancé, uno de los últimos párrafos de *La cuestión palpitante*, donde la cuestión reviste formas más complejas:

> No estamos muy lucidos, en cierto respecto, los iberos; mas los pensadores de la nación vecina hablan de una cosa terrible que llaman *finis Galliae* y explica las sombrías tintas del naturalismo francés. Acá, los que estudiamos el pueblo, no ya en las aldeas, no en las comarcas montañosas, que gozan fama de morigeradas costumbres, sino en un centro obrero y fabril, notamos –sin pecar de optimistas– que, a Dios gracias, nuestras últimas capas sociales se diferencian bastante de las que pintan los Goncourt y Zola. Así el realismo, que es un instrumento de comprobación exacta, da en cada país la medida del estado moral, bien como el esfigmógrafo registra la pulsación normal de un sano y el tumultuoso latir del pulso de un febricitante. (Pardo Bazán 1989: 326-327)[6].

La distinción entre el pueblo de «las aldeas» y «las comarcas montañosas» y el de «un centro obrero y fabril» encierra un doble sobrepujamiento: rigurosa en su búsqueda de la Verdad, como materia narrativa que puede encontrarse, la novelista no ha ido a estudiar al pueblo allí donde se conservan costumbres morigeradas, sino al lugar donde estas podrían verse amenazadas por las dinámicas sociales contradictorias que animaban la trama de su novela. La contraposición entre las costumbres del pueblo rural y las del pueblo urbano y fabril ya tenía algo de entimema ideológico cuando se le aplicaba a una novela, *La Tribuna*, que no ignoraba las circunstancias del éxodo rural, las dificultades del asentamiento en las ciudades ni las tensiones que acompañaron a la urbanización urgente e incompleta de la periferia suburbana; cuando en obras posteriores la observación de la autora se centre en otras regiones, quedará claro que la fama de las buenas costumbres rurales, sin

[6] Este párrafo no aparece en la traducción de *La cuestión palpitante* que hizo Albert Savine, muy libre en algunas partes de los capítulos sobre la novela española (*cfr.* Pardo Bazán 1886: 305-316).

duda convencional, tampoco resistía el análisis naturalista. Pero es interesante recordar que Tréverret también seguía un principio de interpretación geográfica al contraponer la periferia provincial donde escribía la autora a la capital donde «los librepensadores» y la prensa utilizaban la literatura como instrumento de las contiendas políticas.

La sección dedicada a Pardo Bazán termina comparando los capítulos IV y V de *La Tribuna* con la «nouvelle andalouse» "La noche de Navidad" de *Fernán Caballero*, «traduite jadis en français par Germond de Lavigne» (Tréverret 1885a: 1107)[7]. La comparación pone de relieve la distancia que separa a la escritora idealista de la ferviente realista que era, o declaraba ser, Pardo Bazán: en el cuento de aquella «tout nous est montré agréable et touchant», y «toute trace des fautes et des misères humaines est effacée par la sainte croyance au Christ», mientras que la autora de *La Tribuna* no elude ningún aspecto que pueda poner de manifiesto los contrastes: «fêtes et souffrances, élégances et dénuement s'offrent à elle et se retrouvent sous son pinceau». La comparación cierra con eficacia el capítulo: *Fernán Caballero* era un referente en el oficio de escribir y en las concepciones del arte literario que Pardo Bazán quería contribuir a superar, como ya demostraban un artículo temprano publicado en *El Heraldo Gallego* en 1878 y algunos pasajes de *La cuestión palpitante* (Clemessy 1973: 49; González Herrán 1989: 46-47).

## *ALBERT SAVINE*

También en 1885 se publicó en París el célebre opúsculo de Albert Savine, *Le naturalisme en Espagne*. Su autor no era desconocido en la sociedad literaria ibérica: desde principios de la década había colaborado con regularidad en distintas publicaciones próximas al espíritu del felibre y de la llamada *idea latina* –como la *Revue du Monde Latin* de París, fundada en 1883 por el barón Charles de Tourtoulon, en la que también escribía Boris de Tannenberg– y había traducido *L'Atlántida*, de Jacint Verdaguer, *El comendador Mendoza*, de Juan Valera, y al menos uno de los *Croquis del natural* de Narcís Oller. Como es sabido, poco tiempo después también sería autor y principal promotor de la versión francesa de *La cuestión palpitante*, publicada en 1886 por la Nouvelle Librairie Parisienne de Giraud, con algunos juicios de Émile Zola y un prólogo del mismo Savine que Pardo Bazán reproduciría, con tres notas aclaratorias, en la «cuarta edición» de su obra (González Herrán 1989: 59-61). Ya a principios de 1885 se había insertado en *La Revue du Monde Latin*, a modo de adelanto, una refundición en francés de los capítulos noveno y décimo, en los que Pardo Bazán analizaba la estética y la obra de Stendhal, Honoré de Balzac y Gustave Flaubert (Pardo Bazán 1885a): en la medida en que le presentaban al público francés a una fina lectora extranjera de su novela reciente, eludiendo las polémicas asociadas al naturalismo, aquellos capítulos podían ser los más adecuados para dar a conocer la obra.

[7] Alfred Germond de Lavigne (1812-1891) tradujo al francés *La Celestina* y el *Buscón*, así como algunas novelas de Benito Pérez Galdós (López Jiménez 1990). Si no me equivoco, su versión de "La noche de Navidad" se publicó por primera vez en el libro *Nouvelles andalouses: scènes de mœurs contemporaines par Fernán Caballero, traduites de l'espagnol avec l'autorisation de l'auteur par A. Germond de Lavigne*, Paris, Librairie de Louis Hachette et Cie., 1859, pp. 73-102. Sobre su actividad y sus traducciones véase Cabo Aseguinolaza (2012: 193-196).

Por distintas fuentes sabemos que Savine y Pardo Bazán se conocieron en París a principios de 1885 (Oller 1962: 75-101; González Herrán 2016 [1983]: 169-171, 171-173). Parece que la simpatía fue inmediata, y ya en una carta a Oller del 12 de enero alaba ella que Savine es «persona muy agradable y razonable» y «conoce muy bien nuestra literatura», aunque se sorprende de que viviendo en París no esté en contacto con Zola ni con Daudet (Mayoral 1989: 404-405). No será esta la única ocasión en que se descubra una cierta divergencia entre las realidades de la sociedad literaria parisina y la imagen que de ellas se había formado nuestra autora: no parece que en la experiencia de los *hispanisants* de su tiempo se diesen las correspondencias que ella consideraba naturales entre los círculos de sociabilidad y los ambientes literarios, y acaso el interés de Savine por el naturalismo todavía no se había impuesto por completo a su entusiasmo panrománico y *felibrista*. Sea como fuere, los gestos de la novelista coruñesa y el crítico languedociano son complementarios, si no simétricos: si la una tiende a buscar lo que considera el centro de la tendencia estética y el sistema cultural en que se inscribe voluntariamente, el otro sólo llega a dicho centro a través de su interés por unas culturas, la catalana y la española, que ocupaban un lugar periférico dentro de Europa.

En *Le Naturalisme en Espagne*, Savine se propone demostrar que «l'esprit de race» «avait préparé en Espagne un terrain merveilleusement prédisposé à la floraison du naturalisme» (Savine 2009: 124). Por supuesto, no era el primero en señalar que el Naturalismo se compadecía bien con «nuestro realismo nacional, tradición gloriosísima del arte hispano» (Pardo Bazán 1999 [1881]: 197), aunque algunos de los postulados estéticos y políticos de la nueva tendencia eran difícilmente aceptables para la moral dominante, si no contrarios a ella. Savine asociaba aquella afinidad con un rasgo cultural y étnico que disolvía la aparente novedad en la larga duración de una tradición ignorada, o velada por la historia literaria reciente; el espíritu de la raza era, a su juicio, «l'esprit wisigoth», «toujours tourné vers le côté pratique des choses, en dépit des rodomontades et des redondances de langage des Ibères méridionaux, en dépit des influences orientales, qui ont mis tant de bleu vague et de rêves dans les imaginations andalouses» (*ibid.*). La idea de que el *espíritu español* tenía su origen en la época visigoda y en la conversión de Recaredo era un motivo central de la historiografía de inspiración nacional-católica desde mediados del siglo (Álvarez Junco 2001: 417-431), y Savine agrega la literatura a aquella amalgama de la Nación, la identidad colectiva y la religión.

Según Savine, en el siglo XVIII la influencia del clasicismo francés había asfixiado el espíritu nacional español, en el que convivían, al menos desde el Siglo de Oro, la forma realista y la forma idealista que él identificaba con Miguel de Cervantes y con Pedro Calderón de la Barca. Es interesante comprobar que aquella dualidad, crucial en la crítica de la novela contemporánea, constituía para Savine un fundamento del «espíritu nacional» pronto amenazado por el prestigio de las letras francesas; sólo con «la grande farandole romantique» guiada por el Duque de Rivas unos cuantos escritores se deciden a pintar las costumbres locales contemporáneas siguiendo, paradójicamente, los modelos de Paul-Louis Courier de Méré y Victor-Étienne-Joseph de Jouy; entre ellos destaca Savine los nombres de Serafín Estébanez Calderón, Ramón de Mesonero Romanos, Mariano José de Larra y

Antonio Flores. Los dos primeros reaparecen como precursores del realismo español, junto a *Fernán Caballero*, antes del «resurgir de la novela idealista» que Savine identifica con los éxitos controvertidos de Pedro Antonio de Alarcón y de Juan Valera: tras ellos, concluye, «le roman idéaliste agonise en Espagne, non pas faute de lecteurs, mais faute de romanciers» (Savine 2009: 128). Retirados Valera y Alarcón, al menos en apariencia, los pocos escritores que seguían cultivando la novela pertenecían al campo realista:

> Ceux-ci (M. Pérez Galdós) sont aujourd'hui des convertis qui combattent à la tête de la nouvelle école; ceux-là (M. de Pereda), des indépendants qui en ont été les pionniers et qui seulement se refusent à accepter toutes les conséquences des nouveaux canons. (Savine 2009: 128).

Como ha recordado Esteban Gutiérrez Díaz-Bernardo (en Savine 2009: 206-207, n. 61), estas afirmaciones despertaron ciertas reservas en *Clarín*, quien no descartaba que Valera y Alarcón volviesen a publicar novelas que serían, como suyas, obras de mérito y dignas de interés. La propia Pardo Bazán reconocía, en varios lugares que recoge el citado crítico, que la oposición de la escuela idealista y la escuela realista, tan importante en los artículos de *La cuestión palpitante*, no bastaba a explicar por completo la realidad literaria de su tiempo. Pero, los juicios de Savine no apuntaban sólo a una cuestión crítica, sino a la lenta evolución de los gustos literarios y a las complejas relaciones de los escritores con sus lectores contemporáneos: quizá el público esperaba y buscaba aún obras de las viejas tendencias, mientras los novelistas más notables empezaban a explorar posibilidades y direcciones apenas apuntadas por sus homólogos franceses. De entrada, la opinión de Savine parece contradecir las de Tréverret, que destacaba que las novelas realistas y naturalistas francesas habían conquistado el favor del público madrileño, aunque no el de la crítica; pero conviene recordar que, como ya hemos visto, no quedaba claro si aquel juicio se aplicaba por igual a las novelas importadas de Francia (traducidas o no) y a las producciones autóctonas.

En el centro del canon contemporáneo de Savine se encuentran Pereda y Pérez Galdós, pero sus apreciaciones sobre Pardo Bazán, Palacio Valdés y Narcís Oller revelan un conocimiento directo del estado de las letras en España. Completan el panorama algunos apuntes sobre los dos primeros ensayos narrativos de Jacinto Octavio Picón, *Lázaro* y *La hijastra del amor*, y sobre la obra, narrativa y crítica, de José Ortega Munilla, así como algunas consideraciones sobre los campos enfrentados en la polémica naturalista y sus figuras más conspicuas. Fuera ya de la esfera del arte, más allá de los márgenes y de la periferia, está Eduardo López Bago, que «n'est pas un naturaliste», sino «un pornographe sans talent, sans dignité artistique» (Savine 2009: 156).

Savine presenta a Pardo Bazán como escritora bregada en géneros y asuntos serios: «philosophie, théories darwinistes, critique religieuse et littéraire, elle avait exercé sa plume dans tous ces genres graves: elle avait mis au jour un roman, réaliste à la manière des picaresques, assez bien construit d'ailleurs, quoique enfantin de thème: *Pascual López*» (Savine 2009: 138). A diferencia de Tréverret, también menciona el ensayo sobre *San Francisco de Asís (Siglo XIII)*, del que sólo dice que está «écrit dans un esprit très

modéré», acaso para conciliar las aparentes paradojas del carácter y la trayectoria de la autora, que en poco tiempo había pasado sin solución de continuidad de aquellos estudios a la novela de vocación realista con *Un viaje de novios* (Savine 2009: 150). Para Savine, la obra crítica de Pardo Bazán, y especialmente *La cuestión palpitante*, era el lugar donde habían de dirimirse aquellas antinomias entre la doctrina de la publicista y la práctica de la novelista: aunque una de las claves de esa conciliación es la reivindicación de «nuestro realismo nacional, tradición gloriosísima del arte hispano», el crítico francés subraya que fue la lectura de los hermanos Goncourt, «pour qui elle se prit d'une vraie passion», lo que inclinó hacia la novela y el realismo a aquella escritora que «appartenait par ses publications antérieures, ou plutôt semblait appartenir à l'école néo-catholique» (Savine 2009: 150).

La conciencia literaria de Pardo Bazán está marcada por la tensión entre una clave nacionalista y una clave esteticista, tensión que posiblemente explique los límites de su adhesión a los postulados del Naturalismo doctrinario. Savine y Tannenberg reconocen sin dificultades los modelos de la novelista, pero no valoran su incidencia textual igual que solían hacerlo los críticos españoles más avanzados; luego veremos que el examen de la literatura francesa contemporánea era un momento fundamental en la negociación de la especificidad estética de la novela moderna: la comparación con los Goncourt, por ejemplo, ya la había apuntado *Clarín* en su reseña de *La Tribuna*, publicada en *El Día* el 2 de marzo de 1884 y recogida dos años después en ...*Sermón perdido*:

> Si algún día prospera tanto el género en España, que se pueda decir: este es el Balzac español, este es el Flaubert, este es el Daudet, etcétera, a la señora Pardo le convendrá la comparación con Goncourt. De todos los novelistas del naturalismo, son los Goncourt los que más pintan y los que más enamorados están del color. La señora Pardo es de todos los novelistas de España el que más pinta: en sus novelas se ve que está enamorada del color y que sabe echar sobre el lienzo haces de claridad como Claudio Lorena. (Alas 2003: 542).

En sentido estricto, el juicio de Savine, quizá fundado en una confidencia de la autora, no se refiere a la incidencia de un influjo estético en los textos de la escritora, sino a una predilección de la lectora; pero viene a reforzar una impresión que con el tiempo llegará a ser un lugar común crítico (*cfr.*, sobre un período posterior, González Arias 1989, o 1992: 150-165). Como hemos visto, Tréverret no se había detenido a analizar la posible influencia de la novela francesa contemporánea en las obras de Pardo Bazán, ni llegó a singularizarla en ningún autor u obra concreta.

Savine, buen conocedor de sus textos críticos, presenta a la novelista Pardo Bazán como una promesa, y no como una realidad confirmada. Pero augura que «dans les deux volumes que prépare en ce moment M$^{me}$. Pardo» habrá «sans doute» otros «petits chefs d'œuvre» como la novela corta *Bucólica*, aparecida en la *Revista de España* en 1884, cuya traducción francesa, firmada por Leopoldo García Ramón, editará el propio Savine en 1887. En una escueta nota al pie añade que «*Le Cygne de Vilamorta* qui vient de paraître est de beaucoup supérieur aux oeuvres antérieures de M$^{me}$ Pardo» (2009: 150, n.

1). Lo reciente de la publicación no permite ahondar en el juicio, pero tampoco le resta seguridad.

## *BORIS DE TANNENBERG*

De *El cisne de Vilamorta* se ocupó Tannenberg en la *causerie littéraire* que publicó el 10 de junio de 1886 en *L'Espagne Politique et Financière*, y en una nota que aparece, sin firma, en la sección bibliográfica del mismo número (Díaz Lage 2017). Las palabras que abren la *causerie* marcan un giro respecto de otras semblanzas de la autora: «Mme Emilia Pardo Bazán», escribe Tannenberg, «appartient à la pléiade d'écrivains qui est en train de fonder le roman moderne en Espagne», pléyade en la que descuellan Galdós, Pardo Bazán, Valera y Alas[8]. Importa señalar que lo que se está negociando no es la fundación de la novela española moderna, sino la fundación de la novela moderna en España: sin duda, la incidencia en la Península de las letras europeas, y sobre todo francesas, era lo suficientemente importante como para alimentar la impresión de que aquel proceso podía formar un continuo transnacional. Pero nuestro crítico se esforzará por caracterizar la estética de la nueva novela *artística* o *moderna*, considerando la cuestión del realismo –en el sentido más amplio del término– no como un aspecto de la recepción de la novela francesa en España, sino como foco de un fenómeno literario autóctono. La propia figura de Pardo Bazán, en quien conviven la crítica literaria y la novelista, la lectora de novela francesa y la defensora de la tradición realista española, parece encarnar la dualidad inherente a aquel proceso cultural; para entonces ya había conquistado, a ojos de nuestro crítico, el rango de novelista: sin duda la publicación de *La Tribuna*, *La dama joven* y *El cisne de Vilamorta* y su creciente actividad periodística habían contribuido a aquel ascenso que la estaba conduciendo al nivel más alto de la sociedad literaria. Advierte Tannenberg que «les ouvrages de critique et d'histoire m'ont été très vantés, en particulier son étude sur le naturalisme (*La Question palpitante*); mais je n'en puis parler ne les connaissant pas»[9].

Por lo que sé, la campaña publicitaria que acompañó a la edición de *El cisne de Vilamorta* comenzó con la inserción de un anticipo en *El Globo* el 18 de mayo de 1885 (Pardo Bazán 1885b). Las primeras reseñas que he podido localizar, aparecidas en *La Época* y *La América*, datan de mediados o finales de junio, de pocas semanas más tarde la de *Orlando* (pseudónimo de Antonio Lara y Pedraja) en la *Revista de España*, y de mediados de septiembre la de *Clarín*, también en *El Globo*, recogida en 1887 en *Nueva campaña*[10]. Con la excepción de Lara y Pedraja, que la juzga inferior a *Un viaje de novios*, la mayoría de sus críticos declaró que *El cisne de Vilamorta* constituía un progreso respecto de las anteriores novelas de la autora. Si no era raro que el mérito de las obras nuevas se calibrara

[8] Sorprende la ausencia de José María de Pereda, a quien Tannenberg conocería poco tiempo después en Santander. Quizá no estaba familiarizado todavía con su obra, pero sobre él versa el único libro sobre la novela española que llegó a publicar, en 1898.

[9] Con todo, en nota al pie cita las mismas obras a las que parecían aludir Tréverret y Savine, con la adición del *Estudio crítico sobre Feijoo*. La relación aparecía en las páginas iniciales de *El cisne de Vilamorta*.

[10] Entre las reseñas más inmediatas cabe destacar, sin el menor afán de exhaustividad, las siguientes: Olavarría y Huarte (1885); *Orlando* (1885); Siles (1885); Vida (1885); Alas (1885), reimpreso en (2003: 781-785); Cabezas y León (1885).

en función de la trayectoria de sus autores, la costumbre parece haber pesado más de lo habitual en la recepción de los primeros libros de Pardo Bazán, seguramente por recelo ante la determinación de aquella dama todavía joven que se aplicaba, con resultados notables, al cultivo de géneros y estudios tradicionalmente reservados a los hombres: para *Clarín*, *El cisne de Vilamorta* «refleja tal vez mejor que ninguna el carácter literario de quien escribió ese maravilloso libro de crítica que se llama *La cuestión palpitante*» (2003: 782), y acaso el recuerdo de aquel antecedente tan conocido viniera a apuntalar la legitimidad literaria de la autora.

En este sentido Tannenberg no se distingue de la tendencia general. A su entender, «il semble qu'à chaque production nouvelle le talent de la jeune romancière prenne plus d'assurance et d'ampleur», acendrando las cualidades que habían llamado la atención de la crítica y del público «lors de la publication de ses deux premiers romans»: «un tempérament énergique, une vue nette et précise des choses, un style coloré –le don de savoir observer et peindre». No queda claro si había leído aquellas novelas o si, como parece, se hacía eco de los tópicos fijados por la crítica del día desde la publicación de *Un viaje de novios* en 1881; en todo caso, veremos que en sus textos resuenan con frecuencia los juicios de *Clarín*, especialmente los contenidos su libro *...Sermón perdido*, de 1885, que reseñaría en *L'Espagne Politique et Financière* en abril del año siguiente (1886b).

Tannenberg tiende a adoptar en sus *causeries* un enfoque comparativo, relacionando entre sí a los autores y las obras españoles de los que se ocupa y buscando correspondencias con la literatura francesa contemporánea. Por distintas fuentes sabemos que a mediados de la década de 1880 proyectaba escribir tres libros sobre la poesía, el teatro y la novela españolas del momento (Díaz Lage 2017): *La poésie castillane contemporaine (Espagne et Amérique)* salió en 1889, pero de sus estudios sobre el teatro sólo recogió en libro los referidos a Manuel Tamayo y Baus (en Tannenberg 1898a y 1903: 1-77), y sus artículos sobre la novela, salvo los dedicados a José María de Pereda (Tannenberg 1898b), quedaron olvidados en los periódicos donde aparecieron por primera vez. Las *causeries* de *L'Espagne Politique et Financière* son el testimonio más completo de sus ideas sobre la novela, y las referencias internas que contienen indican que proyectaba ofrecer un panorama cabal, si no completo y sistemático, de una época literaria.

Los primeros novelistas de quienes se ocupa, a propósito de sus publicaciones más recientes, son Galdós y Pardo Bazán. El artículo sobre *El cisne de Vilamorta* se comprende mejor si lo ponemos en relación con la reseña de *Lo prohibido*, novela que le parecía a Tannenberg una de las obras «plus curieuses que nous ait données jusqu'à ce jour le naturalisme espagnol» y que, según sus informes, no había encontrado «un accueil bien favorable» en Madrid (1886a). A juicio de nuestro crítico, aquella frialdad se debía a las inercias y las expectativas generadas por los *Episodios nacionales* y por las primeras *Novelas españolas contemporáneas*: la educación del público, escribe, «est encore à faire sur bien des points», y «un roman de pure analyse, sans aventure, sans intrigue, lui a sans doute paru un peu austère» (1886a). De acuerdo con lo establecido por Edmond de Goncourt en el prólogo a *Chérie*, de 1884, «le développement progressif du talent de M. Galdós révèle une tendance, de jour en jour plus accentuée, à diminuer dans le roman la

part du romanesque, à réduire l'action aux proportions de la réalité» (1886a). Apenas un año separa aquel prólogo de la publicación de *Lo prohibido*, y ya las últimas novelas de Galdós, desde *La desheredada*, habían ido en aquella dirección: a pesar de la remisión, no parece que Galdós ocupe respecto de Goncourt una posición subalterna.

Si no me engaño, resuenan aquí los juicios de Alas sobre las constantes innovaciones narrativas de Galdós, no siempre bien aceptadas por la crítica ni por el público: parafraseando e incluso traduciendo algunos pasajes de la reseña de *Tormento* que *Clarín* publicó en *El Día* en julio de 1884 y recogió en ...*Sermón perdido* (Alas 2003: 511-523), Tannenberg compara con *La Comédie Humaine* y, sobre todo, con la saga de *Les Rougon-Macquart* el vasto mosaico que forman las novelas de Galdós posteriores a *El doctor Centeno*. Encuentra afinidades en la morfología de las series, pero no en otros aspectos:

> L'entreprise de M. Galdós peut être comparée dans une certaine mesure à celle de l'auteur des Rougon Macquart, mais il ne faudrait pas trop forcer le rapprochement. Malgré l'identité de la conception générale, il y a entre les deux talents des divergences absolues; et s'il fallait chercher parmi les écrivains français quelque chose comme l'équivalent du romancier espagnol, ce serait encore M. Alphonse Daudet, peut-être aussi dans certaines parties humoristiques les de Goncourt, qui offriraient le meilleur terme de comparaison. (Tannenberg 1886a).

Como digo, el párrafo al que pertenecen estas palabras es una taracea de citas y paráfrasis de la reseña de *Tormento* por *Clarín* (cfr. especialmente Alas 2003: 514-515), aunque Tannenberg invierte el juego de correspondencias entre novelistas franceses y españoles que había planteado aquel en su recensión de *La Tribuna*. Daudet y los Goncourt no eran los referentes más recordados al tratar de Galdós, pero *Clarín* los había mencionado al analizar la técnica del diálogo y el «lirismo novelesco» de algunas obras contemporáneas: en su reseña de *El idilio de un enfermo*, aparecida en *El Día* el 20 de junio de 1884 y también recogida en ...*Sermón perdido*, advertía que en la novela «ha de dialogarse *oportune*», «como se puede observar que hacen Zola, Daudet, y hasta Galdós, en sus últimas novelas (no en otras que pecaban del defecto que censuro)» (Alas 2003: 603). Para el crítico asturiano, el lirismo y el humorismo son actitudes éticas que se transparentan en las técnicas dialogales y en la composición de la novela; el humorismo de Galdós, que a Tannenberg le recuerda a los hermanos Goncourt, lo relacionaba *Clarín*, en su reseña de *El doctor Centeno*, con los usos narrativos de Daudet, de Stendhal y de Balzac, tan dados como el novelista canario, según él, a *intervenir* en las descripciones y las narraciones: «el humorismo», escribe allí, «se luce en estas digresiones y *entrometimientos*, pero es a costa de lo principal en la novela; la exactitud de la imagen y el encanto de la mentación [*sic*]» (Alas 2004: 431). Se echa de ver que Tannenberg había asimilado los criterios estéticos de aquel a quien consideraba «le premier critique de l'Espagne» (Cuervo 1987: 207).

Me he detenido en este asunto porque una de las observaciones más interesantes de Tannenberg pasa por una comparación entre Galdós y Pardo Bazán: «dans son dernier livre, *Le cygne de Vilamorta*, elle témoigne, comme M. Galdós, une tendance de plus en plus accentuée vers l'art purement descriptif». Creo que el juicio debe interpretarse

partiendo de esa comparación, sólo en apariencia incidental. Como hemos visto, a mediados de la década de 1880 ya era un tópico destacar la facilidad de la novelista coruñesa para las descripciones y la riqueza de sus pinturas de ambientes y caracteres: «es el talento de Emilia Pardo Bazán esencialmente descriptivo», comenta Jerónimo Vida (1885: 11) a propósito de *El cisne de Vilamorta*, y casi lo mismo repetirá Tannenberg en su reseña, citando a *Clarín*. Sin negar su importancia en la novela naturalista, algunos críticos juzgaron excesivas las descripciones, el colorido y la brillantez del estilo de la autora. Según Rafael Altamira –que glosa aquí una apreciación de Vida en su reseña de *La Tribuna* (Vida, 1884)– la «juventud literata, que es casi siempre juventud noveladora», corría el peligro de «dejarse entusiasmar por la luz del color, por las grandes manchas de colorido nuevecito, recién salido de la caja, brillando aún con sus reflejos metálicos o su pastosidad mineraloide» (Altamira 2016: 291). Si en otros lugares Altamira (2016 [1886]: 241, 288) había alabado la veracidad y la exactitud de las descripciones de la autora, tomando en cuenta *Un viaje de novios* y *La Tribuna*, la amonestación que acabo de citar va seguida de una alusión directa a ella.

Al relacionar la «tendance de plus en plus accentuée vers l'art purement descriptif» de *El Cisne de Vilamorta* con la evolución señalada por las últimas obras de Galdós, Tannenberg seguramente no se refería sólo al «predominio del color sobre el dibujo», que diría Altamira (*ibid.*), sino también a la condensación gradual de la trama y de la intriga para reducirlas, conteniendo la imaginación, a «las proporciones de la realidad y de la vida». Varios críticos contemporáneos señalaron que, en ese sentido, *El cisne de Vilamorta* desarrollaba los cambios ensayados en obras anteriores de la autora:

> Será en vano que se le diga que en *Un Viaje de novios* había más originalidad, más gracia y frescura, una ligereza clásica encantadora; ella prefiere *El cisne*. Y tiene sus argumentos: *El cisne* es obra más pensada, más *canónica* se pudiera decir; su composición es mucho más sabia; la unidad de la acción más patente. (Alas 2003: 782).

Pero no todos los críticos coincidieron con las preferencias de Pardo Bazán ni con la opinión de *Clarín*, quien confesaba que «mientras leía las aventuras tristes y resobadas del pobre diablo que imitaba las rimas de Bécquer –Segundo García, *El cisne*– iba pensando en la habilidad recóndita con que el autor describe, analiza y llegado el caso inventa imitando el movimiento natural y probable de la vida, tal como se tiene que presentar en los lugares escogidos para el cuento» (Alas 2003: 782). El mismo Vida, que ya había notado algunos defectos en *La Tribuna*, confesaba su escepticismo hacia el despojamiento narrativo de *El cisne de Vilamorta*:

> Antójaseme la acción, la trama, lo más endeble de toda la obra. Será muy natural, muy desembarazada de obstáculos y de episodios inútiles, todo lo que se quiera; ¡pero es tan sencilla, tan ingenua, tan primitiva, por decirlo así, que casi desde las primeras páginas se columbra todo lo que va a pasar! No hay allí artificio de ningún género, pero no hay tampoco gran interés. He oído decir a varias personas de refinado gusto literario y de vasto entendimiento, que les ha interesado vivamente la lectura de *El cisne de Vilamorta:* de mí no puedo afirmar otro tanto. Será prevención, será embotamiento

> de la sensibilidad; pero con franqueza declaro que no me ha llegado a lo vivo, como vulgarmente se dice. (Vida 1885: 11).

Todo indica que Tannenberg interpretó la obra –que debe haber leído con menos detenimiento que otras– como un avance en la trayectoria de Pardo Bazán y un jalón en la fundación de la novela española moderna. Si la riqueza y el relieve de verdad de las descripciones lo mueven a ser indulgente con «la simplicité un peu excessive de l'intrigue», es porque entiende que la autora, como otros novelistas, ha querido redefinir la especificidad estética del género, concentrándose en «estudiar y retratar en forma artística gentes y tierras que conozco, procurando huir del estrecho provincialismo, para que el libro sea algo más que pintura de usanzas regionales y aspire al honroso dictado de novela» (Pardo Bazán 1885c: III). En este sentido, *El cisne de Vilamorta* prolongaba el intento de *La Tribuna*, a pesar de que los dos amores de Segundo García, enlazados por su ambición de gloria y de ideal, no ofrecían la misma clase de interés que la trama de aquella, urdida con motivos que se ceñían a la lógica narrativa más corriente en su tiempo. En su análisis de la conjunción de aburrimiento y erotismo en algunas novelas de Galdós, Gonzalo Sobejano apuntaba que en *El cisne de Vilamorta* «el aburrimiento ostenta una presencia primordial»; y en efecto, Segundo se parece mucho al aburrido que, «incapaz de comprometerse en un proyecto trascendente, trata de escapar a su aburrimiento mediante la aventura», y «en la aventura –sea mortal, estética o amorosa– intenta recuperar lo perdido: el entusiasmo» (Sobejano 1969: 4). El arrebato pusilánime que lo caracteriza a lo largo de toda la novela es inseparable de esa tensión, en la que alienta también un profundo egoísmo, y la futilidad de su entusiasmo perdido es, en cierto modo, la pérdida del entusiasmo mismo.

Basándose en el prólogo de la novela, Tannenberg subraya que su asunto es «l'étude d'une maladie morale, la maladie du romantisme, dans l'âme d'un jeune homme de vingt ans». A diferencia de otros críticos, no se cuestiona las implicaciones de tal intento: al reseñarla en *La Época*, José de Siles sugirió, sin desarrollarla, la idea de que *El cisne de Vilamorta* pudiera ser un «Quijote del romanticismo» y, al mismo tiempo, lamentó «que en la obra de la señora Pardo Bazán ojos miopes hayan visto un proceso de la poesía» (Siles 1885: 6). Aunque su romántico se caracteriza por ser poeta en verso y no cultiva, que sepamos, ningún otro género, en el prólogo la novelista distinguía con claridad el Romanticismo como «época literaria» del «fenómeno aislado, como enfermedad, pasión o anhelo del espíritu» (Pardo Bazán 1885: IV). La asimilación del Romanticismo residual con la poesía debía de ser tan característica de la conciencia subjetiva de la escritora identificada con el Naturalismo, como sintomática de las inercias estéticas que persistían en sectores no desdeñables del público lector (Valis 1986).

Tannenberg no entra a valorar, como podría haber esperado Pardo Bazán, si la obra tiene más de romántico o de naturalista; se limita a resumir la historia de su protagonista, reduciéndola al «semblant d'intrigue» de sus amores con Nieves, la esposa del diputado del distrito de Vilamorta. Llama la atención que ignore la figura de Leocadia Otero, la

maestra, que para *Clarín* era «un personaje mucho más fuerte, representativo, original e interesante que la señora del diputado» (Alas 2003: 784)[11]. Es más:

> Tal vez la novela hubiera sido más buena cambiando la perspectiva y presentando más cerca y más grande a la maestra, hablando más de ella, y menos de la señora frágil, que aunque está perfectamente tomada del pícaro mundo en que vive, ofrece menos novedad, y tonos mucho menos vivos. (*ibid.*).

Los amores posibles, y ya conquistados, parecen insignificantes comparados con las promesas de lo inalcanzable; pero los *Cantos nostálgicos* de Segundo, realización de sus aspiraciones poéticas, prenda y testimonio de su empeño por conquistar a Nieves, sólo llegan a imprimirse gracias al holocausto voluntario de Leocadia, sacrificio imprudente, por amor, de los bienes que su prudencia la había movido a reunir durante años. «No bodas, amor pedía él» (Pardo Bazán 1885c: 260).

Al final de la novela no queda claro qué rasgos de Segundo son consustanciales a sus veleidades románticas y cuáles son, sin más, los propios de un joven impulsivo y caprichoso. Puede que esta ambigüedad fuera un efecto buscado por la autora, pero al menos un crítico, el propio Vida, se planteó que la caracterización del personaje tenía poco que ver con el romanticismo: a su juicio, Segundo «apenas si tiene otra cosa de romántico que el pseudónimo y la melena, y acaso, acaso, la afición a hacer versos de cierta índole. En todo lo demás es un señorito de pueblo como otro cualquiera, que no hace ni dice nada que sobresalga del común de los mortales» (Vida 1885: 11). Tal vez recordando que la aspiración de la autora era «estudiar y retratar en forma artística gentes y tierras que conozco», Vida da por sentado que el cisne es trasunto de una o varias personas reales, y concede que quizá «el modelo que Emilia Pardo Bazán se propuso al trazar la figura de Segundo García» pudiera tener «aficiones y preferencias románticas» (Vida 1885: 11). No fue el único en tomar el prólogo al pie de la letra pues, como hemos visto, también Tannenberg dejó que los propósitos de la autora sesgaran su lectura de la novela.

En *El cisne de Vilamorta* reconoce Tannenberg «l'imitation évidente des procédés employés par le roman naturaliste français», no sólo en los asuntos y su encarnación en personajes y ambientes, sino sobre todo en los procedimientos técnicos: «on découvre à chaque page», escribe, que la autora «est en train d'apprendre le métier à l'école de Daudet et de Zola, qu'elle en a déjà acquis tous les trucs et en sait toutes les roueries». A diferencia de algunos críticos españoles de su tiempo (*cfr.* Díaz Lage 2009), Tannenberg no veía en el estilo de Pardo Bazán ni rastro de solecismo ni de galicismo, ni mimetismo torpe en la invención de sus asuntos y fábulas; las imitaciones que localizaba en sus obras se ceñían a las técnicas, sin duda cautivadoras, que habían imaginado los grandes escritores naturalistas y estaban reproduciendo ya otros de menor categoría: «cet apprentissage

[11] También para Eugenio de Olavarría y Huarte (1885: 15) Leocadia era «la verdadera protagonista» de la novela: «sin el tipo de la maestra, tan admirablemente dibujado, el libro sería un lago tranquilo cuya superficie es apenas rizada por ligeras piedrecillas; pero Leocadia le anima, le presta vida, le imprime carácter. Allí, en su corazón de madre, en su alma sedienta de los goces del amor está la lucha y ruge la tempestad desencadenada y sobreviene la catástrofe. Leocadia asume en sí todo el interés de la novela».

n'aura pu être que fructueux pour elle, à condition qu'elle sache éviter le pastiche, les réminiscences (il y en a plus d'une dans *Le Cygne de Vilamorta*), et se créer à son tour une forme bien personnelle».

Por desgracia, Tannenberg no precisa cuáles son las reminiscencias que detecta en la novela, de modo que para aquilatar sus intuiciones habrá que proceder por conjeturas. Según Walter Pattison, en el propio designio de estudiar el romanticismo como pasión del espíritu y en el personaje de Leocadia se nota la huella de *Madame Bovary* (1971: 47), y Noël M. Valis, en su análisis del papel de la lectura en la parodia romántica de *El cisne de Vilamorta* (1986: 299-301), ha puesto de relieve la semejanza entre la escena de los fuegos artificiales y la de los *comices agricoles* que aparece en el capítulo VIII de la segunda parte de aquella novela (1986: 307-308). Pero en los artículos de Tannenberg, el nombre de Gustave Flaubert brilla por su ausencia, mientras que los de Zola, Daudet y Goncourt salen al paso con frecuencia; y el joven crítico todavía no se permite juicios tan taxativos como el que emitirá en su semblanza de 1899, donde afirma, a propósito de *La Tribuna*, que la autora «débuta par le pastiche de Zola» (1899: 3; 1903: 305). La referencia a Daudet señala un influjo menos evidente que el del novelista de Médan, precedido por el escándalo, y el de los Goncourt, cuyos repujados verbales eran muy apreciados entonces. Ya hemos visto que Tannenberg disentía de Alas en cuanto a la afinidad de Pardo Bazán con los Goncourt que, a su juicio, eran «plutôt des peintres d'éventails et de paravents que des paysagistes émus et sincères»; y sin duda ella se congratularía de saber que, para un lector francés bien informado, «le pinceau de M^me^ Bazán est plus sobre et plus vrai, s'il est moins habile et moins brillant», que el de sus autores predilectos. Tannenberg desconfía sobre todo de los códigos y recursos ya tipificados de la escuela y los epígonos:

> Les romanciers naturalistes, et surtout les plus infimes, ont une tendance à donner une importance exagérée à certains artifices de composition, à certains tours de style, et à réduire leur art à un procédé de fabrication: cette tendance est trop ridicule pour que des esprits supérieurs puissent y céder.

A mi juicio, una de las novelas francesas que resuenan en *El cisne de Vilamorta* es *Numa Roumestan*, de Daudet (1881), estudio de las vicisitudes de un *temperamento meridional* en las altas esferas de la política parisina, cuya influencia en la novela española de la década de 1880 merecería un análisis demorado. La obra circuló inmediatamente en versión original, y en 1882 se publicó en Madrid, por Alfredo de Carlos Hierro, una traducción al castellano (Pattison 1969: 57): ya en una reseña publicada en *Los Lunes de El Imparcial* el 19 de diciembre de 1881 (reproducida en *La Publicidad* y en *La Diana*, y recogida en *Nueva campaña* en 1887) observaba *Clarín*:

> Yo conozco a muchos ex ministros españoles que, si leen *Numa*, tendrán que ponerse colorados; parece que es uno cualquiera de ellos; admitido el *tipo* como tal representación de toda una clase de hombres por un lado, y por otro de una raza, nada más artístico que los medios que Daudet discurre para poner de relieve el temperamento que examina. El estudio directo es en esta obra el meridional encumbrado, el hombre palabra, que no sabe más que mentir, que no tiene la palabra como un medio, sino como

> un fin supremo, que piensa algo para poder hablar, que no habla porque tenga algo que decir. Pero indirectamente resulta esta novela una sátira, muy discreta y de gran efecto, de las costumbres políticas. Poco insiste en esta relación el autor, y prefiere analizar la vida privada del hombre público; para ello deja casi siempre de tratar las escenas, indicadas por el asunto, del ministro enfrente del público, en la política, y nos cuenta sus relaciones con una cantante, sus falsedades, sus engaños en el hogar, sus promesas locas, contradictorias, nunca cumplidas, su prurito de mentir, y ofrecer, y olvidar. (Alas 2003: 894).

Al escribir *El cisne de Vilamorta*, Pardo Bazán debe de haber tenido presente también el tipo perediano de *los hombres de pro*, si no la trama de *Pedro Sánchez*, en que puede haber influido, a su vez, la obra de Daudet[12]. Pero el paralelismo entre aquella y *Numa Roumestan* es evidente: en ambas desempeña un papel importante la figura del provinciano que marcha a la capital con una posición modesta y, tras una ascensión poco clara, llega a diputado o a ministro, consiguiendo así una influencia que parece perdurar, tanto en la capital como en su región, más allá del ejercicio directo del cargo y del poder[13]. En sus visitas a su tierra natal o a su distrito, tanto Numa Roumestan como don Victoriano Andrés de la Comba son recibidos en olor de multitudes y agasajados por sus partidarios; pero don Victoriano no es, en sentido estricto, un *hombre palabra*, o al menos no en la misma medida que Numa: lejos de prodigar promesas y ofrecimientos, procura calmar los ánimos y contener las peticiones de sus paisanos, y sólo piensa en tentar al rival que podría derrotarlo en las próximas elecciones, ofreciéndole «un distrito en otra parte», para evitarse «el bofetón de una derrota por Vilamorta» (Pardo Bazán 1885c: 132). Son más bien sus paisanos quienes intentan forzar la voluntad del diputado y obtener de él promesas y compromisos, para cobrar los votos vendidos.

La descripción de la llegada de don Victoriano a Vilamorta recuerda a la escena inicial de la novela de Daudet, que transcurre en el circo de Aps-en-Provence. Mas frente al rozagante Numa Roumestan, que regresaba con aires triunfales a su país natal, don Victoriano es un prohombre cansado y consumido, que viene a tomar las aguas y a descansar, como tantos otros enfermos, y abriga serias decepciones que los lectores conocerán en su conversación con Segundo, en el capítulo décimo; su semblante, «arado y marchito, mostraba impresas en signos visibles las zozobras de la lucha social, las vicisitudes de la banca política y los sedentarios trabajos del foro». Las alusiones a su carrera política se tiñen definitivamente de connotaciones agónicas, más allá de los usos fijados en el discurso social, cuando el narrador se refiere al exministro del distrito de Vilamorta como «el gladiador exánime», recordando quizá las arenas de Aps-en-Provence (Pardo Bazán 1885c: 51).

---

[12] La afición de Pereda por Daudet, cuya obra conoció bien (Bonet 2006: 514, n.23.68), merecería un estudio más detenido: *cfr.* Gutiérrez Sebastián 2011, y las referencias bibliográficas que ella recoge. Ya Francisco Miquel y Badía señaló, en su reseña de *Pedro Sánchez*, que el personaje de don Augusto Valenzuela, «sin parecérselo en nada, recuerda sin embargo a Numa Roumestan, una de las figuras mejor trazadas por Alfonso Daudet» (*apud* González Herrán 1983: 215).

[13] Sobre la representación y la dimensión de esta figura en la narrativa de José María de Pereda, véanse los estudios recogidos en González Herrán (2016), especialmente el que le da título al volumen, pp. 19-55.

El modelo de Pardo Bazán debe haber sido el Numa Roumestan de la segunda mitad de la novela, que ya se ha tenido que enfrentar en varias ocasiones a las consecuencias de sus promesas irreflexivas (no sólo con la joven Alice Bachellery sino, sobre todo, con el *tambourinaire* Valmajour, cuyo referente real evocó Daudet en un capítulo de *Trente ans de Paris* que, según *Clarín*, se contaba entre sus mejores páginas[14]). La acción de *El cisne de Vilamorta* se circunscribe a esta «villita modesta, cabeza de partido» (Pardo Bazán 1885c: 10), en tanto que la de *Numa Roumestan* engrana el eje biográfico y político de París y Aps con un tercer vértice geográfico, la villa balneario de Arvillard-les-Bains. La clave termal, tan del gusto de nuestra autora, le da mayor espesor y amplitud al espacio de Vilamorta, contraponiendo a la capital convulsa y agónica las provincias nutricias y regeneradoras y asociando cada lugar con horizontes de posibilidades diferentes: el contraste entre quienes viven en Vilamorta y quienes están allí de paso conlleva una distorsión recíproca en la percepción de los espacios y lugares del otro, como se aprecia con frecuencia en las conversaciones de Segundo y de Nieves. Gracias a esa doble perspectiva, Pardo Bazán imbrica en una trama sencilla las descripciones de paisajes pintorescos, algunas escenas de la vida campestre y «la peinture finement observée des mœurs d'une petite ville de province en Espagne»: al reducir la extensión del lugar donde ambienta su obra, atraviesa el espacio de la ficción con trayectorias vividas que puedan adensarlo mediante el juego de presente y pasado, de recuerdos e ilusiones.

Este planteamiento permite estudiar los resortes del poder en una villa de provincias, en apariencia alejada de todo, y descubrir la concatenación de influencias que enlazaba, en intrincadas redes de dependencias, los poderes locales con el poder central; pero requiere personajes dinámicos que puedan encarnar aquella transición política y biográfica de lo local a lo central. En su balance del año literario de 1885 señalaba Ricardo Blanco Asenjo que en la novela española reciente las provincias habían ganado protagonismo en detrimento de la capital:

> Hay un fenómeno en nuestra novela moderna que merece notarse; la mayoría de los autores se inclinan más a las apacibilidades del campo que a la lucha de la corte. ¿Será que los literatos que vienen de provincia guardan íntimo y poético recuerdo de aquellas localidades en que pasaron su infancia y su adolescencia y a donde se sienten de continuo atraídos por los lazos de la amistad y de la familia y por los recuerdos del pasado? Aparte de esto, Madrid, es una de las capitales que tienen costumbres menos caracterizadas y cuya sociedad es más descolorida y ofrece menos salientes a la observación y a la pintura, a lo cual se debe añadir que en España el escritor o hace la vida oscura del bohemio o la estudiosa y retirada del hombre grave, que se encuentra como en país extranjero más allá de las paredes de su gabinete o fuera del limitado círculo de sus amigos. (Blanco Asenjo 1885: 822).

[14] De ese capítulo dice *Clarín*: «*Mon tambourinaire* es la historia verdadera de aquel pobre artista provenzal a quien Roumestan engaña engañándose a sí mismo, y que va a París a ganar en poco tiempo una celebridad y una fortuna que le han prometido y que no llegan nunca. Pues bien: el famoso episodio de la novela, que tiene mucha gracia, a pesar de cierta exageración y de unos amores románticos incidentales de poca verdad y menos oportunidad, queda muy por debajo, en *mérito artístico*, del capítulo en que Daudet nos pinta las aventuras cómico-elegíacas de su paisano el tamborilero, que va a deslumbrar y a aturdir a París batiendo el parche y tañendo un desventurado caramillo» (Alas 2003: 1244).

Como es sabido, la idea de que Madrid no tenía costumbres venía de lejos; pero aquí la capital funciona como elemento de un centralismo cultural implícito, según el cual lo pintoresco estaba confinado en las regiones, en apariencia ajenas, de rechazo, al devenir del progreso, la política y la vida social. En *El cisne de Vilamorta*, Madrid tiene al menos dos caras: es el sueño de Segundo, que siente repugnancia por las miserias y las cominerías de su pueblo y ansía abrirse a horizontes más anchos en la corte; y es el origen de los males de don Victoriano, que vuelve a su tierra buscando las apacibilidades del campo para olvidar las luchas de la capital, y se ve enredado una vez más en las componendas que sostienen los cargos y las canonjías. Ya específicamente sobre esta novela, añade Blanco Asenjo:

> Se supone que *Vilamorta* es un pueblo de Galicia, y con esto continúa la novela moderna su excursión por las comarcas occidentales de la península. Las ridículas aspiraciones de un poeta de provincia sirven de pretexto a la pintura de admirables cuadros de costumbres en que aparecen de mano maestra copiadas las artimañas del caciquismo de aldea y las pequeñeces de su política, las fiestas populares propias de la localidad y las ruines pasiones que habitando en el campo se envanecen al adoptar las exterioridades vanas de los que moran en ciudades de primer orden. (Blanco Asenjo 1885: 823).

En realidad, « las artimañas del caciquismo de aldea y las pequeñeces de su política» aparecen en la novela como origen y fundamento, o como condición previa, de la brillante carrera política de otro provinciano trasladado a Madrid. La elección de un espacio provincial daba pie a estudiar las costumbres y las «petites passions villageoises», arraigadas en los usos y las formas de sociabilidad del entorno más inmediato, pero encaminadas a trascender el ámbito regional e incidir en la política del centro. En las biografías de los personajes, entretejidas en la trama de la novela, se encarnan las dependencias políticas que, describiendo la estructura del Estado, trazan el mapa de la nación y cohesionan sus territorios (Labanyi 2000).

Como hemos visto, la reseña de Tannenberg no se circunscribe a los asuntos que llamaron la atención de la crítica española. Quizá porque escribía en un periódico francófono publicado en Madrid, se limita a resumir la intriga fundamental de la obra, ignorando elementos que debió de considerar incidentales; su análisis se centra en una que podía atraer la atención de su público, probablemente poco versado en literatura española: *El cisne de Vilamorta* era obra rica en reminiscencias de la novela francesa contemporánea, pero su acción se ambientaba en una pintoresca localidad provinciana española. Seguramente Tannenberg no la leyó con tanta atención como otras novelas estudiadas en sus *causeries littéraires*; pero valora con justeza su significado en la trayectoria ascendente de Pardo Bazán –una más, a su juicio, en «la pléiade d'écrivains qui est en train de fonder le roman moderne en Espagne»– y en la propia evolución del género.

## *FINAL*

«La prosa ha triunfado en el año 1885, y de la prosa la novela es el género que ha obtenido victoria por toda la línea» (Blanco Asenjo 1885: 819): en efecto, sólo en aquel año se habían publicado *Lo prohibido*, el segundo tomo de *La Regenta*, *Sotileza*, *El cisne de Vilamorta* y *José*. Desde comienzos de la década, el auge de la novela había ido acompañado de una actividad crítica notable, que apuntalaba la autonomía del realismo español respecto de sus modelos franceses, incluso de los ligados al naturalismo, y respecto de la llamada novela de tendencia. Al llegar al final de este trabajo, tengo la impresión de que los juicios de Tréverret, Savine y Tannenberg ilustran, con las perspectivas propias de tres hispanistas de formación y situación diversas, un proceso interpretativo similar.

Cuando escriben sobre ella estos tres críticos, Pardo Bazán todavía no era, como luego será, por antonomasia, la autora de *Los pazos de Ulloa*. No ocupaba en el canon contemporáneo un lugar comparable al de Benito Pérez Galdós o José María de Pereda, y no gozaba del prestigio de Juan Valera ni de la notoriedad de *Fernán Caballero*, cuyas obras ya habían sido traducidas al francés décadas antes. En los estudios de Tréverret y de Savine resuena el éxito de *La cuestión palpitante*, que Tannenberg también conoce por referencias, pero admite no haber leído; parece confirmado, pues, que fue su faceta crítica la que antes llamó la atención de un sector del público francés, quizá intrigado por conocer las reacciones que había suscitado en España la novela francesa. Entre los artículos de Tréverret y los del joven crítico ruso, publicados en años consecutivos, parece haberse dado un cambio en la percepción de la actividad y la obra de Pardo Bazán: si para aquel la crítica literaria, la autora de *La cuestión palpitante* seguía primando sobre la narradora, para Tannenberg, seguidor también en esto del criterio de *Clarín*, en 1886 Pardo Bazán ya ocupaba un lugar central en el canon de los novelistas españoles contemporáneos. A juzgar por los comentarios de Savine, seguramente el punto de inflexión en su trayectoria fue la publicación de *Bucólica* en la *Revista de España* en 1884 y de *El cisne de Vilamorta* y *La dama joven* al año siguiente. Como ya hemos visto, el crítico languedociano fue sin duda quien más hizo por difundir en Francia la obra de la autora coruñesa, no sólo con estudios críticos, sino también con otras iniciativas más arriesgadas.

Tréverret, Savine y Tannenberg deben haber leído las obras de Emilia Pardo Bazán directamente en sus ediciones originales, que se conseguirían sin dificultad en las librerías de París y quizá también en las de Burdeos. Los tres parecen estar al tanto de las actualidades y las controversias de la cultura española, pero no siempre resulta clara la procedencia de las informaciones que manejan: pienso, por ejemplo, en los comentarios de Tréverret sobre *Pascual López*, novela muy poco conocida también en su tiempo, o en sus fugaces alusiones a la crítica española. Quizá basó las notas más generales de sus artículos en algún texto anterior –que hasta el momento no he logrado identificar– o en las palabras de algún conocido común, aunque todo indica que Pardo Bazán y él tuvieron contacto directo, ya por carta, ya en persona durante los viajes de ella. Como se ha señalado antes, cuando publicó *Le Naturalisme en Espagne* y la traducción de *La cuestión palpitante* Savine ya la conocía personalmente a través de Narcís Oller, y sus proyectos contaron con la aquiescencia o la cooperación de la autora. En cuanto a Tannenberg, lo más probable es que en 1886 sólo conociera a Pardo Bazán por sus obras y por las

opiniones públicas y privadas de *Clarín*; si bien es cierto que pudieron coincidir en París por mediación de Emilio Castelar, seguramente entraron en trato directo al año siguiente, durante uno de los viajes de él por España.

Los artículos aquí estudiados ponen de manifiesto la importancia de los prólogos con que Pardo Bazán encabezó sus obras, no sólo en cuanto fuentes de información, sino también en cuanto instancias legítimas de enunciación autorial; sin duda estos autores veían en ellos una expresión fidedigna de la intención y la voluntad de la novelista, y posiblemente también una referencia para establecer con seguridad el sentido literal de sus textos. Los estudios de Tréverret y Tannenberg, a diferencia del de Savine, dialogan con los prólogos de *La Tribuna* y de *El cisne de Vilamorta*, en los que la autora había querido fijar su intento en una declaración concluyente de sus principios y sus intenciones. Sin perder de vista que son exposición de una doctrina literaria y esbozo de una historia de la novela en España, Tréverret también interpreta los textos de *La cuestión palpitante* como formulación de un programa estético que compromete la práctica de la novelista Emilia Pardo Bazán; de ahí que dedique buena parte de su estudio a cotejar lo expuesto en aquellas instancias intencionales con sus resultados en las obras de la autora, para valorar su coherencia moral y artística. Tannenberg acepta sin mayor cuestionamiento los propósitos de la autora como explicación del asunto y la intención de *El cisne de Vilamorta*, y parece basar en ellos su interpretación de la novela.

En un plano más general, quedan abiertos varios problemas para el futuro. De nuestros tres críticos, sólo Tréverret estaba vinculado a la Universidad francesa, por más que Tannenberg, licenciado en Letras por la Sorbona, abrigara durante años el proyecto de doctorarse en la misma institución con una tesis sobre Tirso de Molina. El examen de la prensa francesa ha permitido localizar un foco de recepción de la literatura española contemporánea, cuya actividad sólo en parte ha llegado a quedar registrada en libros. Los artículos de Tréverret sugieren que el interés por las cosas de la católica y monárquica España no fue ajeno a las controversias religiosas que acompañaron, en Francia, a los procesos de secularización y laicización del Estado y de la sociedad; es decir que, a pesar de la posición de su autor, se inscriben en un ámbito más amplio que el de los debates académicos. Los textos de Savine, sin duda los más conocidos, ponen de relieve la incidencia de la idea latina en algunas corrientes del hispanismo francés, cuyas conexiones con el felibre y con los círculos panrománicos europeos merecen más atención de la que aquí he podido dedicarles; también nos recuerdan que el cosmopolitismo centrípeto de los escritores españoles encontró asiento en la capital del siglo XIX gracias a elementos que, atraídos por países y literaturas periféricas, seguían más bien un impulso centrífugo. Los artículos de Tannenberg, por último, estaban llamados a formar parte de un panorama global de la literatura española contemporánea, que intentaba conciliar la lectura de la producción literaria del momento con el estudio directo, aunque parcial, de los avances de la crítica literaria española.

Los cauces de publicación de cada uno de nuestros críticos también brindan información relevante. Tréverret escribe en una revista que durante su dilatada trayectoria mantuvo una considerable influencia en la opinión católica, en tanto que Savine, colaborador habitual

de *Polybiblion*, la *Revue du Monde Latin* y otras revistas literarias, se arriesga a publicar un volumen autónomo sobre el naturalismo español y promueve la traducción al francés de *La cuestión palpitante*, venciendo las dificultades que suelen acompañar a la edición de un libro. No conocemos la tirada de cada una de esas obras y, en principio, todo indica que pese a la intensa actividad del autor, traductor y editor, no recibieron demasiada atención por parte de la crítica literaria francesa: ¿creería Savine, en plena aproximación al naturalismo, que existía en Francia un público objetivo para ellas? ¿Vería un filón en la traducción de obras españolas, aprovechando aquel auge de la novela que describió Blanco Asenjo y el interés por las cosas de España que, según Tannenberg (1889: páginas iniciales, sin numeración), empezaba a cundir al Norte de los Pirineos?

La cuestión del público se nos plantea también al considerar la repercusión que pudieron alcanzar los artículos de Tannenberg en *L'Espagne Politique et Financière*, periódico efímero sobre cuya difusión y circulación tenemos muy pocos datos. En su diseño editorial conviven secciones dedicadas a la política y la economía de España con estudios de conjunto de la producción literaria reciente y reseñas de libros nuevos y con las inevitables *Variétés* y crónicas parisinas, en una combinación que parece dirigida a lectores franceses afincados en España o con intereses en ella, más que al público francés general. En la medida en que se refieren mayoritariamente a obras que no habían sido traducidas, los artículos literarios de Tannenberg parecen escritos para lectores franceses o francófonos capaces de leer en castellano, aunque nuestro crítico también tiende a traducir fragmentos escogidos de las obras reseñadas que, en ocasiones, se presentan como artículos independientes. Pero disponemos de tan poca información sobre la prensa francófona producida en España y sobre su proyección editorial que, por ahora, resulta difícil emitir hipótesis con seguridad.

## *APÉNDICE 1*

**Causerie littéraire.**

***Le Cygne de Vilamorta*, roman de Mme. Emilia Pardo Bazán**[15]

Mme Emilia Pardo Bazán appartient à la pléiade d'écrivains qui est en train de fonder le roman moderne en Espagne. Elle en est encore presque à ses débuts et a déjà donné pourtant mieux que des promesses. Les ouvrages de critique et d'histoire[16] m'ont été très vantés, en particulier son étude sur le naturalisme (*La Question palpitante*) ; mais je n'en puis parler ne les connaissant pas. J'ai été frappé, lors de la publication de ses deux premiers romans (*Le Voyage de noces* et *La Femme tribun*) des qualités remarquables qui s'y révélaient : un tempérament énergique, une vue nette et précise des choses, un style coloré –le don de savoir observer et peindre. *Le Cygne de Vilamorta*, qui a paru récemment, marque un progrès sur ses devanciers ; il semble qu'à chaque production nouvelle le talent de la jeune romancière prenne plus d'assurance et d'ampleur.

Le sujet du livre est l'étude d'une maladie morale, la maladie du romantisme, dans l'âme d'un jeune homme de vingt ans. « Le romantisme, nous dit l'auteur dans sa préface, a passé en tant qu'époque littéraire, et son influence a été presque nulle sur les mœurs ; mais comme phénomène isolé, comme maladie et passion de l'âme, il ne passera peut-être jamais ». Segundo García, petit poèterau de province, le cygne de Vilamorta, rêve de quitter sa ville natale pour aller chercher fortune et renommée à Madrid. Il noue un semblant d'intrigue avec la femme de son député, lors d'une tournée de celui-ci dans le district. L'aventure, sur laquelle il fondait des espérances pour se fourrer dans le monde, finit par une catastrophe : le mari surprend un rendez-vous et meurt d'un coup de sang. Départ de la jeune femme pour Madrid, d'où elle ne donne plus signe de vie. Segundo essaye en vain de se rappeler à elle par la publication d'un volume de poésies, dont elle ne daigne pas accepter un exemplaire et qui, pour comble de déboires, est éreinté par toute la presse madrilène. Il ne reste plus au jeune fou qu'à partir pour l'Amérique, où il apprendra peut-être à mieux connaître la vie. Joignez à cette intrigue des paysages pittoresques, de jolies scènes de la vie champêtre, la peinture finement observée des mœurs d'une petite ville de province en Espagne, et vous aurez une idée assez nette de l'ensemble.

Ce qui m'a le plus frappé, à la lecture de ce volume, c'est l'imitation évidente des procédés employés par le roman naturaliste français. Je n'entends point par là que le talent de Mme Pardo Bazán soit en passe de se franciser : bien espagnoles sont les mœurs qu'elle décrit, bien espagnole aussi et exempte de gallicismes la langue qu'elle parle. Il n'en est pas moins vrai qu'on découvre à chaque page qu'elle est en train d'apprendre le métier à l'école de Daudet et de Zola, qu'elle en a déjà acquis tous les trucs et en sait toutes les roueries. Cet apprentissage n'aura pu être que fructueux pour elle, à condition qu'elle sache éviter le pastiche, les réminiscences (il y en a plus d'une dans *Le Cygne de Vilamorta*), et se créer à son tour une forme bien personnelle. Les romanciers naturalistes, et surtout

[15] *El cisne de Vilamorta*, Madrid, Fernando Fe, 1885.

[16] *San Francisco de Asís*, con prólogo de D. M. Menéndez Pelayo.– *La Cuestión palpitante*.– *Los poetas épicos cristianos*.– *Sobre el Darwinismo*.– *Ensayo crítico de Feijoo*. – Madrid, Fernando Fe.

les plus infimes, ont une tendance à donner une importance exagérée à certains artifices de composition, à certains tours de style, et à réduire leur art à un procédé de fabrication : cette tendance est trop ridicule pour que des esprits supérieurs puissent y céder.

L'originalité du talent de Mme Pardo Bazán est d'être essentiellement descriptif ; l'observation est de Leopoldo Alas, et elle est fort juste. L'éminent critique ajoute que sa manière rappelle celle des de Goncourt, mais le rapprochement me paraît un peu forcé. Les de Goncourt sont plutôt des peintres d'éventails et de paravents que des paysagistes émus et sincères ; le pinceau de Mme Bazán est plus sobre et plus vrai, s'il est moins habile et moins brillant.

Boris de Tannenberg
*L'Espagne Politique et Financière* II : 78 (10-VI-1886), p. 1

## *APÉNDICE 2*

**Bibliographie**

*El cisne de Vilamorta*, par Emilia Pardo Bazán.– 1 vol. In-12, Madrid.

Mme. Emilia Pardo Bazán, qui écrivait, il y a trois ans, un livre sur la querelle des réalistes et des idéalistes, a pris place par ses deux romans *Le Voyage de Noces* et la *Femme tribun* parmi les chefs de l'école nouvelle en Espagne. Dans son dernier livre, *Le cygne de Vilamorta*, elle témoigne, comme M. Galdós, une tendance de plus en plus accentuée vers l'art purement descriptif. Vilamorta est un village de Gallice où sont groupés les personnages et où se développe l'action du roman. Les aspects du pays, la vie champêtre, les petites passions villageoises, tout cela est peint avec un singulier relief de vérité, et nous rend indulgents pour la simplicité un peu excessive de l'intrigue.

*L'Espagne Politique et Financière* II : 78 (10-VI-1886), p. 3

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alas, Leopoldo, llamado *Clarín* (1885): "Un libro. *El cisne de Vilamorta*. Novela por doña Emilia Pardo Bazán", *El Globo*, XI: 3612 (17-IX-1885), p. 2.

____ (2003): *Obras completas, IV: Crítica*, ed. Laureano Bonet con la colaboración de Joan Estruch y Francisco Navarro, Oviedo, Ediciones Nobel.

Altamira, Rafael (2016 [1886]): *El realismo y la literatura contemporánea*, ed. Laureano Bonet, con la colaboración de Pau Miret, Sant Vicent del Raspeig, Publicacions Universitat d'Alacant.

Álvarez Junco, José (2001): *Mater dolorosa: la idea de España en el siglo XIX*, Madrid, Taurus.

Álvarez Rubio, María del Rosario (2007): *Las historias de la literatura española en la Francia del siglo XIX*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.

Álvarez Rubio, María del Rosario (2012): "La literatura española en los estudios críticos de Antoine de Latour (1808-1881)", en Ángeles Ezama, Marta Marina, Antonio Martín, Rosa Pellicer, Jesús Rubio y Enrique Serrano (coords.): *Aún aprendo. Estudios dedicados al profesor Leonardo Romero Tobar*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 395-403.

Blanco Asenjo, Ricardo (1885): "La literatura en 1885", *La Ilustración Ibérica*, III: 156 (26-XII), pp. 819, 822-823.

Bonet, Laureano (2002): "*Clarín* ante el canon: hacia una teoría del «oportunismo» literario", en Luis Federico Díaz Larios, Jordi Gracia, José María Martínez Cachero, Enrique Rubio Cremades, Virginia Trueba Mira (eds.): *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX (Barcelona, 20-22 de octubre de 1999)*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, pp. 81-95.

Bonet, Laureano, ed. (2006): José María de Pereda, *Peñas arriba*, Barcelona, Galaxia Guntenberg- Círculo de Lectores.

Botrel, Jean-François (1982): "La iglesia católica y los medios de comunicación impresos en España de 1847 a 1917: doctrina y prácticas", en VV. AA., Metodología de la historia de la prensa española, Madrid, Siglo XXI, pp. 119-176.

Botrel, Jean-François (2008): "Petits échos du Grand Réalisme espagnol dans la critique littéraire française", en Alain Deguernel y Christine Rivalan Guégo (dirs.): *Les Espagnes*, número monográfico de *Atala. Revue du Cercle de Réflexion Universitaire du Lycée Chateaubriand*, 11, pp. 271-286.

Boutry, Vincent (2011): "La presse religieuse", en Dominique Kalifa, Philippe Régnier, Marie-Ève Thérenty y Alain Vaillant (dirs.), pp. 437-444.

Cabezas y León, Salvador (1885): "El cisne de Vilamorta", *La Unión*, IV: 1131 (6-X-1885), p. 2.

Cabo Aseguinolaza, Fernando (2012): *Historia de la literatura española, dirigida por José-Carlos Mainer, 9. El lugar de la literatura española*, Barcelona, Crítica.

Cazottes, Gisèle (1982): *La presse périodique madrilène entre 1871 et 1885*, Montpellier, Université Paul Valéry.

Charques Gámez, Rocío (2016): "Emilia Pardo Bazán en la prensa francesa. *Revue politique et littéraire. Revue Bleue*", *La Tribuna: cadernos de estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, 11, pp. 73-85.

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

Cuervo, Rufino José (1987): *Epistolario de –bcon Alfred Morel-Fatio, Gaston Paris y otros hispanistas de lengua francesa*, ed. Mario Germán Romero, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.

Daudet, Alphonse (1881): *Numa Roumestan*, Paris, G. Charpentier, Éditeur.

Díaz Lage, Santiago (2006): "Dos versiones de 'La cigarrera', texto olvidado de Emilia Pardo Bazán", *La Tribuna: Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, 4, pp. 355-384.

Díaz Lage, Santiago (2009): "La «infatigable coleccionista de vocablos»", en José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín y Ermitas Penas Varela (eds.): *La literatura de Emilia Pardo Bazán*, A Coruña, Casa Museo Emilia Pardo Bazán-Fundación Caixa Galicia, pp. 255-264.

Díaz Lage, Santiago (2013): "Sobre los conceptos de estilo y plan en la estética de la novela española durante la segunda mitad del siglo XIX", en António Apolinário Lourenço, Maria Helena Santana y Maria João Simões (eds.): *O século do romance: Realismo e Naturalismo na ficção oitocentista*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra, pp. 179-190.

Díaz Lage, Santiago (2017): "Boris de Tannenberg y la literatura española hacia 1885-86", en Ana María Freire López y Ana Isabel Ballesteros Dorado (coords.), pp. 133-155.

Freire López, Ana María (2001): "La primera redacción, autógrafa e inédita, de los *Apuntes Autobiográficos* de Emilia Pardo Bazán", *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 26, pp. 305-336.

Freire López, Ana María (2005): "Las traducciones de la obra de Emilia Pardo Bazán en vida de la escritora", *La Tribuna: Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, 3, pp. 21-38.

Freire López, Ana María y Ana Isabel Ballesteros Dorado (coords.) (2017): *La literatura española en Europa, 1850-1914*, Madrid, Editorial UNED.

Fuentes, Víctor (1971): "La aparición del proletariado en la novelística. Sobre *La Tribuna*", *Grial: revista galega de cultura*, 31, pp. 90-94.

García Castañeda, Salvador (2017): "Pereda traducido: la traducción francesa de *Sotileza*", en Ana María Freire López y Ana Isabel Ballesteros Dorado (coords.), pp. 133-155.

González Arias, Francisca (1989): "Emilia Pardo Bazán y los hermanos Goncourt: afinidades y resonancias", *Bulletin Hispanique*, XCI: 2, pp. 409-446.

González Herrán, José Manuel (1983): *La obra de Pereda ante la crítica literaria de su tiempo*, Santander, Delegación de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Santander-Ediciones de Librería Estvdio.

González Herrán, José Manuel (1988): "*La Tribuna*, de Emilia Pardo Bazán, entre romanticismo y naturalismo", en Yvan Lissorgues (ed.): *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos, pp. 497-512.

González Herrán, José Manuel (1989): "Estudio introductorio" a Pardo Bazán (1989 [1891]), pp. 7-103.

González Herrán, José Manuel (2011): "La cigarrera y el militar: *Carmen* (1845) de Prosper Merimée, *La Tribuna* (1883) de Emilia Pardo Bazán, y algunos textos más", en Enrique Rubio, Marisa Sotelo, Marta Cristina, Virginia Trueba y Blanca Ripoll (eds.), pp. 193-206.

González Herrán, José Manuel (2016): *«Érase un muchacho...», y otros estudios peredianos (1976-2016)*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo.

González Raposo, Benito (1999): *O protestantismo en Galicia: unha historia centenaria, esquecida*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia.

Gutiérrez Díaz-Bernardo, Esteban (2009), "Introducción" a Albert Savine (2009 [1886]), pp. 13-120.

Gutiérrez Sebastián, Raquel (2011): "Ecos de Daudet en Pereda", en Enrique Rubio, Marisa Sotelo, Marta Cristina, Virginia Trueba y Blanca Ripoll (eds.), pp. 225-234.

Hemingway, Maurice (1983): *Emilia Pardo Bazán: the Making of a Novelist*, Cambridge-London-New York- New Rochelle- Melbourne-Sydney, Cambridge University Press.

Hibbs-Lissorgues, Solange (1995): *Iglesia, prensa y sociedad en España (1868-1904)*, Alacant, Institut de Cultura "Juan Gil Albert".

Kalifa, Dominique, Philippe Régnier, Marie-Ève Thérenty y Alain Vaillant (dirs.) (2011): *La civilisation du journal: histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX*e *siècle*, Paris, Nouveau Monde Éditions.

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

Leroy-Brunneau, Christiane (1978): *Albert Savine et l'Espagne*. Thèse pour le Doctorat d'Université, Université de Paris-Sorbonne, Paris IV.

"Libros nuevos", *La Época*, XXXVIII: 12239 (18-VIII-1886), p. 4.

López Jiménez, Luis (1990): "A. Germond de Lavigne, primer traductor al francés de Benito Pérez Galdós", *El Guiniguada*, 1, pp. 285-293.

Olavarría y Huarte, Eugenio de (1885): "Revista de Madrid", *La América*, XXVI: 11 (13-VI-1885), pp. 15-16.

*Orlando* [Antonio Lara y Pedraja] (1885): "Revista literaria. *El cisne de Vilamorta*", *Revista de España*, CIV: 416, pp. 626-627.

Pardo Bazán, Emilia (1885a): "Les réalistes. Stendhal, Balzac, Flaubert, par Madame –(traduit de l'espagnol, par M. Albert Savine, correspondant de l'Académie royale des Bonnes-Lettres de Barcelone)", *La Revue du Monde Latin*, V: 1 (enero), pp. 90-104.

Pardo Bazán, Emilia (1885b): "El cisne de Vilamorta", *El Globo*, XI: 3490 (18-V-1885), pp. 1-2.

Pardo Bazán, Emilia (1885c): *El cisne de Vilamorta*, Madrid, Librería de Fernando Fe.

Pardo Bazán, Emilia (1886): *Le Naturalisme*, trad. Albert Savine, Paris, Nouvelle Librairie Parisienne Giraud et Cie., Éditeurs.

Pardo Bazán, Emilia (s. d. [1899]): *La España de ayer y la de hoy (Conferencia de París)*, Madrid, s.n.

Pardo Bazán, Emilia (1989 [1891]): *La cuestión palpitante*, ed. José Manuel González Herrán, Barcelona- Santiago de Compostela, Anthropos- Servizo de Publicacións e de Intercambio Científico da Universidade.

Pardo Bazán, Emilia (1999 [1881]): *Un viaje de novios*, en *Obras completas i (Novelas)*, ed. José Manuel González Herrán y Darío Villanueva, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, pp. 195-404.

Pardo Bazán, Emilia (1999 [1883]): *La Tribuna*, ed. Benito Varela Jácome, Madrid, Cátedra.

Pattison, Walter T. (1969): *El Naturalismo español: historia externa de un movimiento literario*, Madrid, Gredos.

Pattison, Walter T. (1971): *Emilia Pardo Bazán*, New York, Twayne Publishers, Inc.

Robert, Vincent (2011): "Paysages politiques, cohérences médiatiques", en Dominique Kalifa, Philippe Régnier, Marie-Ève Thérenty y Alain Vaillant (dirs.), pp. 213-248.

Romero Tobar, Leonardo (1992): "Introducción" a su ed. de Juan Valera, *Pepita Jiménez*, Madrid, Cátedra (4ª ed.).

Rubio, Enrique, Marisa Sotelo, Marta Cristina, Virginia Trueba y Blanca Ripoll (eds.) (2011): *La literatura española del siglo XIX y las literaturas europeas (Barcelona, 22-24 de octubre de 2008)*, Barcelona, Universitat de Barcelona- PPU.

Savine, Albert (2009 [1885]): *Le naturalisme en Espagne. Simples notes/ El naturalismo en España. Simples notas*, ed. Esteban Gutiérrez Díaz-Bernardo, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.

Siles, José de (1885): "Dos libros nuevos", *La Época*, XXXVII: 11828 (21-VI-1885), p. 6.

Sobejano, Gonzalo (1969): "Aburrimiento y erotismo en algunas novelas de Galdós", *Anales Galdosianos*, 4, pp. 3-11, p. 4.

Sotelo Vázquez, Marisa (2002): "Introducción" a su ed. de *La Tribuna*, Madrid: Alianza Editorial, pp. 7-33.

Tannenberg, Boris de (1886a): "Causerie littéraire. Le dernier roman de Pérez Galdós", *L'Espagne Politique et financière*, II: 66 (11-IV-1886), p. 1.

Tannenberg, Boris de (1886b): "Causerie littéraire. Monsieur Leopoldo Alas", *L'Espagne Politique et financière*, II: 68 (18-IV-1886), p. 1.

Tannenberg, Boris de (1886c): "Causerie littéraire. *Le Cygne de Vilamorta*, roman de M^me^. Emilia Pardo Bazán", *L'Espagne Politique et Financière*, II: 78 (10-VI-1886), p. 1.

Tannenberg, Boris de (1889): *La poésie castillane contemporaine (Espagne et Amérique), par* –, Paris, Librairie Académique Didier- Perrin et Cie., Libraires-Éditeurs.

Tannenberg, Boris de (1899): "Variétés. Doña Emilia Pardo Bazán", *Le Journal des Débats Politiques et Littéraires*, CXI: 100 (11-IV-1899), p. 3.

Tannenberg, Boris de (1903): *L'Espagne littéraire: portraits d'hier et d'aujourd'hui. Première Série. Manuel Tamayo y Baus. Marcelino Menéndez y Pelayo. José María de Pereda. Doña Emilia Pardo Bazán*, Paris-Toulouse, Alphonse Picard et Fils, Libraires-éditeurs- Édouard Privat, Libraire-éditeur.

Thion Soriano-Mollá, Dolores (2003): *Pardo Bazán y Lázaro: del lance de amor a la aventura cultural (1888-1919)*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano- Ollero y Ramos.

Tréverret, Armand-Germain de (1885a): "La littérature espagnole contemporaine: le roman et le Réalisme", *Le Correspondant: recueil périodique. Religion, Philosophie, Politique, Sciences, Littérature, Beaux-Arts*, CXXXVIII: 6 (25-III-1885), pp. 1096-1116; CXXXIX: 1 (10-IV-1885), pp. 150-167; y CXXXIX: 2 (25-IV-1885), pp. 324-342. Puede consultarse en http://gallica.bnf.fr [último acceso: 20-09-2017].

Tréverret, Armand-Germain de (1885b): "La littérature espagnole contemporaine. Un poète philosophe", *Le Correspondant: recueil périodique. Religion, Philosophie, Politique, Sciences, Littérature, Beaux-Arts*, CXL: 4 (25-VIII-1885), pp. 686-708.

Tréverret, Armand-Germain de (1887): "Emilio Castelar", *Le Correspondant* CXLVIII: 4 (25-VIII-1887), pp. 615-630; CXLVIII: 5 (10-IX-1887), pp. 812-829; y CXLVIII: 6 (25-IX-1887), pp. 993-1005.

Valis, Noël M. (1986): "Pardo Bazán's *El cisne de Vilamorta* and the Romantic Reader", *Modern Language Notes*, CI: 2 (marzo 1986), pp. 298-324.

Vida, Jerónimo (1884): "Bibliografía. *La Tribuna*, novela de Emilia Pardo Bazán", *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 170, pp. 76-77.

Vida, Jerónimo (1885): "El cisne de Vilamorta", *La América*, XXVI: 12 (28-VI-1885), pp. 11-12.

# II.
# NOTAS

*La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*
Núm. 12, 169 - 176
© 2017. Casa-Museo Emilia Pardo Bazán

# *Construcciones de la ciudad(anía): la búsqueda de espacios para la igualdad en la producción ensayística de las autoras españolas (1830-1936).*

## Tesis doctoral dirigida por la Dra. Mª del Carmen Alfonso García y defendida en la Universidad de Oviedo el 2 de octubre de 2017

Alba González Sanz
albagonzalezsanz@gmail.com

*(recibido outubro/2017, revisado novembro/2017)*

Bajo el título "Construcciones de la ciudad(anía): la búsqueda de espacios para la igualdad en la producción ensayística de las autoras españolas (1830-1936)", he llevado a cabo una investigación en la que analizo la historia de la inserción de las españolas en el proceso de la Modernidad, estableciendo, para ello, un vínculo entre la construcción de la ciudadanía literaria y la ciudadanía política a través del ensayo, en una amplia consideración genérica, pero también de las prácticas de ocupación del espacio público de la ciudad en tanto que representación del poder político y literario. El establecimiento de esta relación se ampara en la noción de "ciudad letrada", felizmente teorizada por Ángel Rama (1984) en la explicación del establecimiento de la ciudad colonial y sus dinámicas de poder, conceptualización que en mi investigación aplico al caso de las exclusiones de lo público producidas por la condición sexuada de la escritora que, así considerada, resulta extranjera a esos códigos de pertenencia ciudadana política y autorial.

La tesis doctoral se organiza en dos grandes partes: la primera aborda el vínculo entre la ciudadanía y la escritura, cómo se conforma políticamente el mundo moderno abierto por el Racionalismo y concretado tras la Revolución Francesa en una estructura de poder y representación simbólica que, bajo el relato contractual, excluye a las mujeres de los nuevos derechos de ciudadanía y las mantiene en un plano diferente al que ve desarrollarse la vida pública de los diferentes estados europeos, entre ellos España. Esta vida pública tiene mucho que ver con el concepto de "opinión pública" teorizado por Habermas, que reviso para situar la importancia de las nuevas formas de sociabilidad, comunicación y conocimiento que las clases medias desarrollan en el período de estudio.

La respuesta a este sistema desigual e injusto se aborda analizando cómo la filosofía y la teoría política con perspectiva feminista han enmendado la teoría del contrato roussoniano a través de los trabajos clásicos de Pateman (1991), Amorós (1997) o Cobo (1995), así como

del estudio de la construcción de las identidades nacionales y del cuestionamiento crítico de la noción de "opinión pública" habermasiana que lleva a cabo para el caso del XIX español Jo Labanyi (2011), quien pone, además, sobre la mesa, el vínculo profundo entre la creación de la "nación" por la ley y por la literatura en su análisis de la novela realista española, subrayando la condición ficcional y representacional de los textos legales de una forma que, leída al calor de la teorización de Pierre Bourdieu, amplía el alcance de la crítica al contractualismo efectuada por las autoras.

Esta crítica al sistema del contrato no se realiza sólo desde la teorización contemporánea, sino teniendo especialmente en cuenta la obra de las autoras estudiadas en la tesis; es decir, mi trabajo reconstruye a conciencia el debate sobre la emancipación de las mujeres, su condición ciudadana y su presencia en la esfera pública para demostrar, entre otras cosas, la pujanza teórica de un discurso feminista decimonónico y de comienzos del siglo XX en España que la crítica ha minusvalorado en ocasiones y que una lectura comprensiva, conectada y profunda revela de gran importancia teórica y de notable importancia en la acción directa. Los grandes temas de la ritualidad feminista (Offen, 1999): el derecho a la educación, al trabajo, a la igualdad legal en el matrimonio, a la protección de la maternidad en el trabajo, al sufragio activo y pasivo y a la expansión individual en todos los órdenes de la vida están presentes en el conjunto de autoras estudiadas, desterrando el tópico de la inexistencia de feminismo español en el Ochocientos.

La segunda parte de la investigación aborda cómo las autoras efectúan su entrada en la "ciudad letrada" y repasa, para ello, la configuración española de la República de las Letras de la mano de Joaquín Álvarez Barrientos (2005) en cuanto a su descripción general y, especialmente, de los estudios inexcusables de Mónica Bolufer (1998, 2016), quien reconstruye y analiza el debate sobre la presencia pública de las mujeres a lo largo del Setecientos, sentando las bases del debate sobre los sexos que tendrá vital importancia en las dos centurias siguientes. De entre todas las expresiones textuales de esta república que, al igual que la política, pone trabas a la presencia de las autoras, presto especial atención a la prosa ensayística como forma de intercambio de opiniones e ideas predilecta en el mundo moderno, muy significativamente a través de los apuntes al respecto realizados por José Ortega y Gasset en su obra *Meditaciones del Quijote* de 1914. Dado que Ortega articula la forma del ensayismo español *que trata de España*, confronto su teorización con la práctica de las autoras estudiadas, al entender que las formas del ensayo que ellas emplean difieren de los postulados orteguianos precisamente por abordar, de forma general, las condiciones de la sujeción y futura emancipación femeninas en el contexto de su país, aspecto que no se suele tener en cuenta en el repaso de los grandes temas del ensayismo finisecular español, a pesar de ser uno de los debates sociales, políticos y culturales de mayor trascendencia del período.

Los problemas del medio literario para aceptar a las escritoras, así como las estrategias que ellas adoptan para sortear la crítica misógina, las exclusiones y las renuencias del campo cultural dominante a su presencia pública me ocupan por extenso; lo hacen desde una perspectiva múltiple que desarrollo a lo largo de la investigación y que combina las fuentes propias de la filología hispánica con el estudio de las autoras procedentes de culturas

políticas radicales, tradicionalmente privilegiadas desde la disciplina histórica y fuera del canon o del interés desde la filología. La monografía reciente de Christine Arkinstall (2014) explorando los textos y trayectorias de algunas de estas escritoras de combate abunda en la tesis que mantiene el conjunto de mi trabajo al respecto de la particularidad del feminismo español decimonónico y de las primeras décadas del XX, alejado de modelos sufragistas, desarrollado a la vez desde Madrid pero, con especial interés, desde Barcelona y las provincias del Levante y Sur español y en focos de movilización obrera, librepensadora o espiritista en los que las propagandistas toman la bandera de los derechos de las mujeres. De esta forma los asuntos teóricos de la inserción en la esfera pública (la crítica misógina, la ansiedad autorial, la cerrazón de espacios sacrosantos de la "ciudad letrada" como la Real Academia Española, las estrategias de aceptación, negociación o rechazo al medio dominante) se abordan desde la comprensión de escritoras que proceden de culturas políticas variadas, algo novedoso que considero enriquecedor para la visión de conjunto de la historia de las españolas y de su presencia en el campo literario. A este respecto y aunque en el contexto hispánico no contamos con una obra monográfica y fundacional de la teoría literaria feminista aplicada a nuestra literatura de las dos pasadas centurias, sí realizo una lectura bibliográfica extensa por los muchos y muy importantes títulos que han ido trazando ese mapa a lo largo de las últimas décadas a ambos lados del Atlántico.

Planteado el medio y sus dinámicas de pertenencia, la parte final de la tesis se detiene, entonces, en la doble estrategia espacial y textual que llevan a cabo las autoras estudiadas para insertar su voz en el conjunto de las voces de la Modernidad. En cuanto a las primeras, atiendo tanto a la importancia de iniciativas culturales y educativas que, en apariencia, carecen de un contenido político frontal como el Ateneo Literario y Artístico de Señoras fundado por Faustina Sáez en 1869, el Lyceum Club de 1926 o la Residencia de Señoritas, como a otras provenientes de entornos obreros en los que el componente de lucha militante también tiene espacio, caso de la Sociedad Autonómoca de Mujeres de Barcelona fundada en 1889 y convertida, después, en la Sociedad Progresiva Femenina (1898), más relacionada con las asociaciones de proselitismo republicano que se fundan en los años veinte y treinta del siglo XX en Madrid. Con respecto a los textos, abordo la diversidad formal de una prosa ensayística que se expresa en la monografía al uso (caso de obras como *La mujer del porvenir* de Concepción Arenal de 1869 o *La mujer moderna y sus derechos* de Carmen de Burgos de 1927), en artículos en prensa, en cartas-artículo, en conferencias o discursos que se dan después a la imprenta. Si bien considero que el proceso político-histórico de la Modernidad que abordo en la tesis queda delimitado cronológicamente a partir de 1830, momento en el que Fernando VII ha de abrazar ciertos valores constitucionales de la burguesía liberal para garantizar la sucesión de su hija en el trono, el corpus arranca en 1869 con la obra arenaliana y, desde ella, estudia lo que puede considerarse un "patrón" y una ritualidad específica de la teoría feminista española, a la que cada una de las autoras estudiadas aporta caracteres especiales, siempre desde una altísima conciencia de comunidad lectora, de comunidad intelectual, que se observa en la referencialidad entre los diferentes textos de varias décadas entre dos siglos, idea que

de nuevo vendría a desmentir la teórica soledad o aislamiento de las autoras así como a demostrar la conciencia feminista histórica que demuestran.

En este sentido, y antes de pasar a subrayar la importancia de Emilia Pardo Bazán en mi tesis doctoral, es preciso señalar que me amparo en un artículo temprano de Mary Nash (1994) en el que distinguió las prácticas rupturistas con el orden sociosexual vigente desde premisas de desigualdad entre los sexos, de las prácticas y teorizaciones de raigambre racionalista e ilustrada que defienden esa igualdad y articulan los discursos que, sin ambages, consideramos feministas. Señalo esto porque en el estudio de la construcción de la ciudadanía femenina y de su inserción en la Modernidad de la mano de la literatura tienen especial importancia escritoras que no defienden, necesariamente, esa igualdad, pero que por su voluntad de ser escritoras sí modifican el espacio sexuado de la "ciudad letrada", lo que no impide que mi investigación distinga en tanto que teorización feminista a las autoras que sí parten de esa concepción igual de los seres humanos, sin que ello impida el análisis de un particular pensamiento de la diferencia hispánico que se aborda convenientemente.

Emilia Pardo Bazán ocupa un papel destacadísimo en todo el proceso de mi investigación, pues es una figura que ofrece aportaciones clave tanto en su obra teórica y de promoción editorial relativa a la emancipación de las españolas, como en el hecho en sí de su empeño autorial, de su construcción identitaria como mujer de letras, que sobresale especialmente en una nómina de autoras compuesta por: Inés Joyes y Blake, Josefa Amar y Borbón, María del Pilar Sinués, Matilde Cherner, Sofía Tartilán, Emilia Serrano, Concepción Arenal, Rosario de Acuña, Concepción Sáiz, Amalia Domingo Soler, Ángeles López de Ayala, María Lejárraga, Carmen de Burgos, Teresa Claramunt, Belén Sárraga, María de Maeztu, María Cambrils, Federica Montseny, Ángela Barco, Clara Campoamor, Margarita Nelken e Hildegart Rodríguez Carballeira. Pardo Bazán probó los límites y fronteras de la "ciudad letrada" de forma radical, según muestran, por ejemplo, las reiteradas polémicas por sus intentos de acceso a la Real Academia Española, que analizo en mi investigación, o la estrategia misógina de la crítica que trató de devaluar su persona desde una perspectiva sexual ante la imposibilidad de hacerlo literariamente, dada la calidad de su escritura. Esta misoginia se revela tanto en comentarios públicos o en la imagen que se proyectaba de la condesa en los medios de entonces, como también en correspondencias privadas en las que el mínimo decoro abandona la prosa.

El juego entre sus estrategias de ocupación del espacio de la comunidad letrada y su defensa textual de la condición intelectual y la capacidad de las mujeres se conjuga en su propia persona, algo que se muestra de forma temprana en un texto al que presto especial atención, por lo insólito de su género: los "Apuntes autobiográficos" que coloca como prólogo a la primera edición de *Los pazos de Ulloa* de 1886. Lo temprano viene porque el reconocimiento como novelista todavía no le había llegado a doña Emilia, aunque hubiera saltado a la arena pública de la mano de *La cuestión palpitante*, y por lo poco frecuente que resulta en la literatura española de entonces que una autora dé cuenta de sí con la solvencia, convencimiento y voluntad afirmativa que la coruñesa demuestra, algo

notablemente excepcional en cuanto a las construcciones de ciudadanías literarias sólidas por parte de las autoras que estudio.

En la obra de Pardo Bazán dedicada a la emancipación femenina (e incluyo en ella, como no puede ser de otro modo, su proyecto editorial de la Biblioteca de Mujeres y el *Nuevo Teatro Crítico*) destaco, especialmente, su análisis del proceso político de la Modernidad española en cuanto a la diferencia por sexos que se ha operado a lo largo de la centuria decimonónica y ha dejado sin derechos ni papel público a las mujeres que estarían, aún, estereotipadas bajo un modelo "a la antigua española". En ese sentido, Pardo Bazán desmonta el contrato roussoniano en directa aplicación a la historia política del país y a las consecuencias que esta configuración social tiene para el conjunto del progreso material e intelectual español. Este agudo análisis, combinado con el diagnóstico de Concepción Arenal que postula erradicar el estereotipo de la "mujer de su casa" por una mujer fuerte, es fundamental para comprender la debilidad de la opinión pública, la baja calidad democrática y las contradicciones económicas y socioculturales de la Modernidad, en un sentido que trasciende la condición específica de las mujeres para poner en cuestión el sistema al completo. La propia Pardo Bazán destaca e inserta el pensamiento de Arenal como su genealogía feminista al dedicarle un artículo monográfico a su feminismo en el *Nuevo Teatro Crítico*, y apoya la noción de comunidad que las autoras componen entre sí desde la lectura, en ocasiones el trato, y la alta conciencia genealógica.

La escritura ensayística de Emilia Pardo Bazán goza del doble interés relativo, entonces, a su contenido emancipatorio y a su diagnóstico de la historia española, a la vez que es ejemplo de esa identidad autorial construida desde la autoconciencia y el convencimiento de valía, elementos centrales de sus postulados. En un doble camino que va de la reivindicación de sí como autora en el contexto literario de su tiempo a su obra en defensa de la condición femenina, doña Emilia insistirá en la igual capacidad entre los sexos de una manera radical, comprendiendo que la educación y los medios cifran la posibilidad de la inteligencia y el genio conforme ella lo conceptúa para sí, mediando así en un debate educativo en el que sitúa el origen de todas las posibilidades presentes y futuras para sus congéneres. Mi investigación estudia, también, la particular relación de Pardo Bazán con otras escritoras, abandonando la idea de su aislamiento o rechazo por una explicación que articula la inserción en la esfera pública en torno a las identidades de género: la condesa no admitió consideraciones sexuadas en su condición autorial y no estableció alianzas fuera de esa lógica, lo que no significa que no profesase admiración y respeto a antecesoras, contemporáneas y autoras más jóvenes a las que alentó.

En la combinación teórica que mira a Ángel Rama y a los postulados de Elizabeth Grosz (1995) sobre la necesidad del anclaje entre la voluntad/identidad, el medio y las posibilidades de desarrollo, mi investigación sostiene la tesis de que la prosa de emancipación escrita en España es una literatura para el anclaje, una conquista de la ciudadanía política por la conquista del estilo y la voz pública que, si bien no comparable a los derechos políticos sobre el texto de la ley, sí constituye una manera particular, imperfecta e inevitablemente encarnada, que distingue la presencia de las escritoras en la esfera pública de forma general y afecta, particularmente, a las que con su obra

se dedicaron a cuestionar el orden vigente del mundo y a proponer otros posibles en el conjunto de las propuestas de progreso para su país en los que la mitad femenina de la población tuviera derechos, voz y presencia en todos los ámbitos de la vida. Las maneras en las que las escritoras abren brecha, consciente o inconscientemente a través de la asociación y la alianza, así como la materialidad de su discurso emancipatorio en prosa, son dos formas de estudiar este proceso de acceso a lo público y la ciudadanía que permite reevaluar, a la vez, tanto la historia del feminismo como movimiento de acción y pensamiento, como el relato histórico de la Modernidad española, construido de forma general sin sus *ciudadanas*.

## BIBLIOGRAFÍA

Álvarez Barrientos, Joaquín (2005): *Ilustración y Neoclasicismo en las letras españolas*, Madrid, Síntesis.

Amorós, Celia (1997): *Tiempo de feminismo. Sobre feminismo, proyecto ilustrado y postmodernidad*, Madrid, Cátedra.

Arkinstall, Christine (2014): *Spanish Female Writers and the Freethinking Press, 1879-1926*, Toronto, University of Toronto Press.

Bolufer Peruga, Mónica (1998): *Mujeres e Ilustración. La construcción de la feminidad en la Ilustración española*, Diputación de Valencia, Institució Alfons el Magnànim.

— (2016): "Title Reasonable Sentiments. Sensibility and Balance in Eighteent-Century Spain", Delgado, Luisa Elena, Pura Fernández y Jo Labanyi, *Engaging the Emotions in Spanish Culture and History*, Nashville, Vanderbilt University Press, pp. 21-38.

Bourdieu, Pierre (2001): *Poder, derecho y clases sociales*, Bilbao, Editorial Desclée de Brouwer.

Cobo, Rosa (1995): *Fundamentos del patriarcado moderno. Jean Jacques Rousseau*, Madrid, Cátedra.

Grosz, Elizabeth (1995): *Space, Time and Perversion. Essays on the Politics of Bodies*, New York & London, Routledge.

Habermas, Jürgen (2009): *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*, Barcelona, Gustavo Gili.

Labanyi, Jo (2011): *Género y modernización en la novela realista española*, Madrid, Cátedra.

Nash, Mary (1994): "Experiencia y aprendizaje: la formación histórica de los feminismos en España", *Historia Social* 20, pp. 151-172.

Offen, Karen (1999): "Feminist rituals in the conquest of public space: a comparative (or: anti-rituals? Feminism(s) in Europe and the challenge of 'making it up as you go')", Nash, Mary, Mª José de la Pascua y Gloria Espigado (eds.), *Pautas históricas*

*de sociabilidad femenina. Rituales y modelos de representación*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, pp. 143-150.

Ortega y Gasset, José (2014): *Meditaciones del Quijote y otros ensayos*, Madrid, Cátedra.

Pateman, Carole (1995): *El contrato sexual*, Barcelona, Anthropos.

Rama, Ángel (1998): *La ciudad letrada*, Montevideo, Arca.

# III.
# DOCUMENTACIÓN

*La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*
Núm. 12, 179 - 190
© 2017. Casa-Museo Emilia Pardo Bazán

# Más sobre *El regreso* (1975), de Francisco Rovira-Beleta: versión filmada del cuento "La resucitada" (1908), de Emilia Pardo Bazán[1]

José Manuel González Herrán
(UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA)
josemanuel.gonzalez.herran@usc.es

*(recibido setembro/2017, revisado outubro/2017)*

RESUMEN: Continuando y ampliando mi nota "Otro cuento de Emilia Pardo Bazán en la pantalla…" (*La Tribuna*, 9 [2012-2013]), este artículo ofrece una minuciosa descripción de todo lo que aparece en la pantalla (imágenes, diálogos, voz en off, música, efectos sonoros...) del mediometraje para televisión "El regreso", dirigido por Francisco Rovira-Beleta, para la serie de TVE "Cuentos y leyendas", estrenado el 28 de noviembre de 1975.

PALABRAS CLAVE: Emilia Pardo Bazán, cuento, "La resucitada", televisión, Francisco Rovira-Beleta, "El regreso".

ABSTRACT: Continuing and expanding my note "Otro cuento de Emilia Pardo Bazán en la pantalla…" (*La Tribuna*, 9 [2012-2013]), this article offers a detailed description of everything that appears on the screen (images, dialogues, voice in off, music, sound effects ...) of the medium-length film "El regreso", a television version of the story "La resucitada", directed by Francisco Rovira-Beleta for the TVE series "Cuentos y leyendas" and premiered on November 28 of 1975.

KEY WORDS: Emilia Pardo Bazán, short story, "La resucitada", television, Francisco Rovira-Beleta, "El regreso".

En el número 9 de *La Tribuna* (2012-2013, pp. 235-240) firmé una nota titulada "Otro cuento de Emilia Pardo Bazán en la pantalla: *El regreso* (1975), de Rovira-Beleta, versión

[1] Este trabajo se inscribe en el Proyecto de Investigación Ediciones y estudios críticos sobre la obra literaria de Emilia Pardo Bazán (Referencia: FFI2016-80516-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, que dirige en la Universidade de Santiago de Compostela la Dra. Cristina Patiño Eirín.

para TVE de «La resucitada»", donde daba noticia[2] de una lectura filmada de ese relato[3], que TVE había estrenado el 28 de noviembre de 1975, a las 22:30, dentro de la serie *Cuentos y Leyendas* en su "Primer programa". Aunque aquel mediometraje (aproximadamente 55 minutos) ha vuelto a pasar por la pequeña pantalla al menos en cuatro ocasiones (1982, 1989, 1996, 1997), no es exagerado considerarlo como casi desconocido. No está entre los 23 programas de aquella serie que se pueden ver en la sección "A la carta", de la página web de TVE[4]; pero, como ya indiqué en aquella nota, puede consultarse en los Archivos de TVE, donde solo permiten su *visionado*[5], aunque no su copia ni préstamo. Por ello, en mi visita a esos archivos el 21 de octubre de 2013 dediqué varias horas a ver la copia que allí se conserva (en video, formato Beta, de no muy buena calidad), tomando minuciosa nota de todo lo que aparece en la pantalla: imágenes, diálogos, voz en *off*, música, efectos sonoros...[6]

En mi nota de *La Tribuna*, 9 añadí a la noticia del hallazgo un sucinto comentario de aquella adaptación en sus líneas generales, y –lo que a los pardobazanistas más podía interesar– las "fidelidades" e "infidelidades" respecto al relato original[7]; prometiendo para un próximo número de esta revista "el detenido estudio y comparación entre el texto de doña Emilia y la lectura filmada por Rovira-Beleta". A la espera de poder cumplir tal promesa, adelanto aquí algunos de los materiales previos a ese estudio pendiente: de momento, una provisional "puesta en limpio" de las notas que tomé en aquella ocasión[8]:

---

[2] También casi simultaneamente, en mi comunicación "Emilia Pardo Bazán, en la pantalla", presentada en un Coloquio Internacional en la Université de Bourgogne (Dijon), 15-16 de noviembre de 2013, y recogida en el volumen *Littérature et cinéma: Allers-retours. Culture hispanique contemporaine*. Textes réunis et présentés par B. Castanon-Akrami., F. Heitz, E. Le Vagueresse, C. Orsini-Saillet, *Hispanistica XX*, nº 31. Dijon : Orbis Tertius-Université de Bourgogne, 2014, pp. 239-250.

[3] "La resucitada", en *Los Lunes de El Imparcial*, 28 de junio de 1908, recogido en *Cuentos trágicos*, Madrid: Renacimiento, s. a. [1912], pp. 79-85; en *Obras Completas*, X (ed. D. Villanueva y J. M. González Herrán), Madrid: Fundación J. A. de Castro, 2005, pp. 445-448.

[4] http://www.rtve.es/alacarta/videos/cuentos-y-leyendas.

[5] Empleo ese término en el sentido que da a *visionar* el *Diccionario de la Real Academia Española* (http://dle.rae.es/?w=diccionario): 'Examinar técnica o críticamente, en una sesión de trabajo, un producto cinematográfico, televisivo, etc.'

[6] Por supuesto, tampoco se ha editado el guión de aquel programa, firmado por el propio Rovira-Beleta y José Manuel Martín ni me consta que se conserve; salvo –acaso– los herederos de sus autores, a quienes no he consultado.

[7] Del que me he ocupado en mi artículo "Realidad e irrealidad en los cuentos fantásticos de Emilia Pardo Bazán: «La resucitada» (1908)", en D. Thion Soriano-Mollá, N. François et J. Albrespit (eds.), *Fabrique de verité(s)*, vol. 2: *L'œuvre littéraire au miroir de la verité*, Paris: L'Harmattan, 2016, pp. 171-180.

[8] Sin llegar a hacer aquí un *découpage* del film (en el sentido de 'transcripción escrita de todo lo que muestra la pantalla', como los que ofrece la revista *L'Avant-Scène Cinéma*), lo divido en secuencias, describiendo o parafraseando el contenido de cadas una de ellas e indicando [entre paréntesis cuadrados] el minuto aproximado en que se inicia.

## *DESCRIPCIÓN DE EL REGRESO (1975), DE FRANCISCO ROVIRA-BELETA*

**1.** [01:00]
Por un camino entre árboles camina un sacerdote revestido con ropas litúrgicas (para oficio de difuntos), precedido de tres monaguillos, con cruz alzada, incensario e hisopo; se dirigen hacia un caserón o modesto palacio (aunque tanto el narrador como los diálogos se referirán a él como "castillo"), en cuya puerta abierta les espera un criado con librea.

**2** [01:50]
En el interior del palacio; suben por unas escaleras y se dirigen a una estancia en la que hay varias personas rodeando el lecho en el que está tendida, inmóvil y con los ojos muy abiertos, una mujer; de rodillas a su lado, un hombre solloza, le besa las manos y musita "¡No puede ser, no puede ser…!". Una criada vieja abraza a dos niños gemelos que lloran. El caballero le cierra los ojos a la mujer, pero tras unos segundos, los ojos se abren y parecen mirar fijamente [02:20], mientras empieza a sonar la "Pavana para una infanta difunta", de Ravel (en versión para piano), y van pasando los primeros títulos de crédito:
**RVE presenta *El regreso*, basado en un cuento de Emilia Pardo Bazán.– guión. J. Manuel Martín y F. Rovira-Beleta.– Dirección: Rovira-Beleta**.

**3** [02:50]
En una sala del interior del palacio, aquella dama borda ante un bastidor y habla con la vieja criada (a quien luego le llaman *aya*) sobre el sentido de ese bordar y sus esperanzas de boda; la vieja aya le recuerda que también la madre de la muchacha bordaba y, apenas concluido su bordado, le pidieron en matrimonio La conversación es interrumpida por unas voces que se refieren a alguien a quien traen: "es un herido y parece forastero… acaso herido en un accidente de caza…"

**4** [03:40]
Unos criados traen a un hombre (el mismo que habíamos visto acariciando las manos de la difunta en las secuencias iniciales) herido sobre unas parihuelas. "No es de por aquí", dice uno de los criados; "tiene desgarraduras por todo el cuerpo… me barrunto que pudo ser un jabalí". La dama ordena que le lleven a una de las habitaciones.

**5** [04:20]
Mientras la dama le limpia las heridas; el caballero recobra el conocimiento y ve –primero borrosamente, luego con claridad– el hermoso rostro que le sonríe…

**6** [04:52]
Voz del narrador en *off*: "Con la llegada del caballero todo cambió en el castillo de los Condes de Guevara…" Las atenciones de la dama despiertan en el caballero primero gratitud y luego amor.

**7 [05:40]**
La dama y el caballero, convaleciente, juegan al ajedrez: ella gana repetidamente ("jaque… mate…"). Siguen escenas de juegos, columpios, abrazos, revolcones en el césped, besos… Voz del narrador: "Se juraron amor eterno, y un día las campanas de la capilla anunciaron la próxima boda".

**8** [07: 06]
Un obispo casa a la pareja; él va vestido con uniforme militar.

**9** [07:27]
La Condesa, en su cama, recibe en sus brazos un bebé que le trae una doncella por uno de los lados de la cama; inmediatamente, por el lado contrario, otra doncella trae otro bebé, gemelo del anterior. La madre los recibe y abraza, feliz y sonriente.

**10** [07:47]
Mientras recita el narrador ("pasó el tiempo y el palacio se llenó de balbuceos infantiles… Los niños crecían y aumentaba la dicha en el corazón de los Condes…"), vemos a los dos gemelos que se reúnen con su viejo preceptor: "Hoy daremos la clase paseando por el bosque". Mientras se alejan, el marido comenta cómo serán cuando crezcan y ella, con gesto sombrío comenta: "Me gustaría que siempre fuesen así, que no creciesen nunca… Me asusta el paso del tiempo…"

**11** [08:30]
Un grupo de ciervos es observado por los niños y su madre, montados a caballo.

**12 [**09: 30]
Los niños se suben a sus *poneys* y reanudan el paseo con su madre. Uno de ellos, que se ha quedado rezagado, hace correr a su *poney*, y el niño pide auxilio a su mamá; el caballo de esta galopa hasta alcanzar al niño y cuando ya está junto a él, la madre cae del caballo y se golpea la cabeza con un tronco.

**13 [**10:14]
La Condesa, inmóvil e inconsciente, no parece oír las llamadas de sus hijos: uno de ellos se queda a su lado y encarga a su hermano que vaya a pedir ayuda al castillo. La madre sigue inmóvil, pero con los ojos bien abiertos.

**14 [**10:41]
La Condesa reposa en el lecho, siempre inmóvil y con los ojos abiertos; los médicos explican al Conde que han hecho todo lo posible; pero, "sin duda, el golpe de la caída ha paralizado su cerebro; lleva tres días inconsciente y solo un milagro podrá salvarla…"

**15** [10:41]
Volvemos a ver las secuencias iniciales: la cruz, los monaguillos, la entrada en el castillo, las personas en torno a la dama muerta, el caballero que le cierra los ojos (y estos se abren), el cura que administra los óleos a la muerta…

**16** [13:15]
Dos criadas están lavando el cuerpo de la Condesa, y peinándola, mientras comentan que está más hermosa que nunca: "Parece una estatua de alabastro…", dicen.

**17** [13:46]
La Condesa, vestida con el blanco hábito de la Merced, y colocada sobre un féretro abierto, es llevada a hombros de unos criados, seguida por el esposo, los hijos, familiares y demás servidumbre, a una pequeña iglesia o ermita campestre.

**18** [14:15]
En el interior de la iglesia, mientras suena (ahora en versión orquestal) la "Pavana…" de Fauré, asistimos al funeral. Tras las preces y ritos del cura, unos criados colocan sobre el féretro una tapa de cristal transparente y, a hombros, atravesando oscuros corredores subterráneos, bajan a la cripta, donde queda depositado. Todos abandonan la iglesia, se cierra la verja y la Condesa queda en su féretro, con los ojos bien abiertos. Voz del narrador: "Y la dejaron sola… y desde aquel día la tristeza y la melancolía se apoderaron del castillo".

**19** [17:03]
Al tiempo que la voz del narrador lo va explicando, vemos que el Conde pasa las noches en vela, en su despacho, y le sorprende el alba dormido sobre su mesa.

**20** [17:09]
Narrador: "Y hasta los niños dejaron de jugar y se volvieron taciturnos". Ambos en su habitación, muy tristes, comentan que si el caballo no se hubiese desbocado, la madre no habría muerto.

**21** [17:29]
Entra el preceptor, que les anuncia que hoy reanudarán las clases; pero los niños no quieren. "Está bien –responde; hablaré con vuestro padre".

**22** [17:42]
Conversación entre el preceptor y el Conde; como los niños están muy tristes por la muerte de la madre, hay que hacer algo: sobreponerse al dolor. "Los muertos no regresan, no podemos rescatarlos". El consejo del preceptor va más allá: hay que borrar cualquier presencia de la dama muerta, tanto para los niños como para todos los de la casa.

**23** [18:20]
En efecto, vemos cómo las criadas cubren con un paño el retrato de la Condesa, recogen sus ropas y sus joyas…

**24** [18:47]
Los niños, dirigidos por una doncella, rezan al pie de la cama, antes de acostarse, pidiendo por su madre que está en el cielo.

**25** [19:10]
Cuando los niños ya están acostados, entra el padre y les anuncia que a partir de mañana, todos los días irán de paseo a caballo; uno de los gemelos dice que ya no quiere volver a montar a caballo, pues lo considera culpable de que muriese su madre. Pero el padre le argumenta que ella sufrirá en el cielo si ve que su hijo está enfadado con su caballo. Les nuestra una estrella muy brillante, desde donde su madre les está mirando, "como en un espejo".

**26** [20:13]
Los niños juegan, acompañados de su preceptor, tirando al arco sobre una diana. Un criado trae los dos *poneys* y los niños emprenden un paseo a caballo.

**27** [20:13]
Tormenta en el cielo nocturno; rayos y truenos. Vemos a la Condesa en la cripta, encerrada en el féretro, con sus ojos abiertos e inmóviles. Un murciélago revolotea, su sombra cruza y se proyecta en el rostro de la dama, que empieza a parpadear insistentemente. Mira hacia los lados, ve la bóveda de la iglesia y entiende dónde está. Extiende sus manos, que tropiezan con la tapa del féretro; se da cuenta de que tiene sobre el pecho un gran crucifijo de metal y con él empieza golpear la tapa de la urna, cuyos cristales se rompen (alguno de ellos parece que le hiere en el rostro). Al fin, consigue salir del féretro, salta al suelo y, tras dar gracias a Dios, llorando, sale de la cripta. Camina por los pasadizos, iluminada por los rayos, y sale al exterior, donde llueve copiosamente. Sigue caminando, con una alegre sonrisa bajo la lluvia.

**28** [23.39]
La dama golpea enérgicamente el aldabón del castillo: "¡Abrid, abrid la puerta!". A la respuesta del criado ("¿quién llama? no son horas de turbar la paz de esta casa"), la dama se identifica: "Soy vuestra señora, la Condesa"

**29** [24:22]
Acude otra criada, que pregunta quién llama; el criado responde que es un alma en pena, un espíritu que dice ser la Condesa, y que parece su voz...

**30** [24:34]
Al fin, los criados abren, y al verla, reaccionan aterrorizados: "¿Tan horrible me encuentras, que no te alegras de mi vuelta?", pregunta ella al criado principal. Este va hacia el interior de la casa, anunciando: "El espíritu de la señora ha resucitado… el ama ha resucitado… ha vuelto de su tumba…"

**31** [25:00]
El Conde sale de su habitación, abrochándose la bata. La Condesa camina por el pasillo, vestida con su hábito y los criados la miran pasar asustados. Cuando el esposo la ve y expresa asombro, la dama (que le llama Javier) explica. "Soy yo, tu esposa, que vuelvo para no separarme de tu lado…" La Condesa se despoja de la toca y se ofrece

al caballero, que reacciona de manera pasiva: la abraza, pero su rostro no expresa alegría, sino asombro y extrañeza. Pide a los criados que se acerquen, sin temor, porque la señora ha vuelto; les ordena que den la noticia y anuncien la fiesta con que se celebrará. Únicamente la vieja aya se acerca y abraza a la resucitada.

**32** [26:40]
Mientras la Condesa se dirige al cuarto de los niños, el Conde ordena que preparen la alcoba de la señora.

**33** [27:00]
La Condesa se acerca a la cama de uno de sus hijos, que está dormido, le abraza y le besa, mientras el niño parece agitado en una pesadilla; cuando abre los ojos y ve a la dama reacciona aterrorizado. Ante las palabras de quien se declara como su madre, replica: "¡No, mi madre está en el cielo! ¡váyase de aquí…!" También el otro gemelo reacciona incrédulo: "¡Es una bruja!". El padre entra y aconseja a la dama que se retire: "Yo cuidaré de ellos". Ella así lo hace, acompañada de la vieja aya.

**34** [28:05]
La vieja aya da orden a las doncellas que todo vuelva a estar como antes, para que la Condesa no se percate de nada. Una doncella quita el paño blanco que cubría el retrato. La otra doncella le comenta: "¿No te produce escalofrío tocar las cosas que ha tocado ella?"

**35** [28:26]
Una fiesta y comida en los jardines del palacio: no hay muchos comensales. Un cuerpo de baile ejecuta una danza, vagamente goyesca. Unos criados traen un gran pastel, que colocan delante de la pareja anfitriona. La Condesa corta trozos y empiezan a repartirse, mientras el esposo explica que el pastel lo ha hecho ella misma con sus manos: inmediatamente, los invitados hacen gestos de extrañeza o repugnancia y nadie osa tocar el pastel. El propio esposo se lleva un trozo a la boca, pero no puede comerlo: ante el reproche de la dama se excusa (y también a los demás invitados, que tampoco prueban el pastel), porque la comida ha sido muy abundante. Pero ella intuye la razón y le dice: "Observa sus caras, ninguno me mira a los ojos…" Decide marcharse, pidiendo a su marido que invente una excusa. Él también abandona la mesa, mientras algunos invitados –el médico entre ellos– comentan cuál habrá sido la causa de su vuelta a la vida. El médico ofrece la explicación científica: "Sin duda, sufrió un ataque de catalepsia" (y lo explica médicamente…) Ante la pregunta de si esa enfermedad deja alguna huella responde: "En el enfermo, ninguna; solo afecta a los que conviven con ella. Siento piedad por la Condesa de Guevara; y pienso que tal vez más le valiera haber muerto de verdad".

**36** [32:29]
Tumbada sobre en su cama, la dama llora; no quiere que entre nadie: ni siquiera su esposo, que llama a la puerta.

**37** [32:57]
La dama sigue reclinada en su lecho, con la misma expresión, mientras una doncella abre las cortinas y le anuncia que el Conde y sus hijos la esperan para dar un paseo a caballo; la Condesa responde que no desea salir de sus habitaciones y que pueden prescindir de ella. Cuando la criada hace ademán de marcharse, le pregunta que por qué ya no le toma de las manos, como antaño, y por qué habla a distancia, con temor. "No es temor, replica ella, es respeto…" La Condesa comenta: "Desde que he vuelto soy una extraña de la que deseáis manteneos a distancia…" Explica que ya nada es como antes, y que incluso sus hijos escapan de su presencia… "Me estoy acostumbrando a la soledad".

**38** [34:50]
Desde el balcón abierto, la Condesa ve cómo su esposo y los gemelos salen de paseo a caballo…

**39** [35:16]
La Condesa ante el espejo, escruta su rostro. Aparece el preceptor, que acude citado por la señora. Esta le encarga que, pues tiene ascendiente sobre los niños, influya en ellos para que entiendan que no hay nada sobrenatural en lo sucedido, que todo fue un accidente, que ella no es una aparecida, ni un ser del otro mundo. Él explica que los niños tienen una sensibilidad poco común, y ello les impide aceptar su vuelta como algo natural. "Y si los mayores nos resistimos a creerlo, ¿qué van a hacer los niños…?" La conclusión de la dama no puede ser más desconsoladora: "¿Me queréis decir para qué he vuelto…?"

**40** [37:07]
El padre y los niños pasean a caballo por el campo. Él les ordena que regresen, pues quiere seguir por su cuenta, y así lo hacen. El padre se detiene a beber en una fuente y parece meditar…

**41** [37:30]
La Condesa le pregunta a un criado que está manipulando un pequeño armario en la pared; este explica que está colocando la llave de la cripta. Como está presente el aya, Dorotea le reprocha que ya no muestre hacia ella el afecto de antes, que le huye… Cuando la criada le explica que está reponiendo las cosas suyas que antes estaban escondidas porque el Conde había ordenado guardarlas, para no afectar a los niños, ella replica: "Y para que olvidaran a su madre…"

**42** [38:47]
Los niños regresan a casa, montados en sus *poneys*; su madre se les acerca sonriente, pero los niños se marchan asustados y se refugian en el preceptor.

**43** [39:46]
Desde el balcón, la Condesa ve cómo su esposo regresa de su paseo a caballo; enjuga sus lágrimas. Él está escribiendo en su despacho, cuando ella entra; le explica que ha

regresado solo porque ha ido a inspeccionar cómo están los sembrados. Ella intenta entablar conversación, pero esta no es fluida. La Condesa le reprocha que todos le traten como a una extraña. Cuando el esposo responde que el médico la curará, la señora replica que no necesita al médico, sino el cariño de los suyos. Los niños la rechazan, los criados también, él busca cualquier pretexto para alejarse. Ella insiste en que está sana, que todo fue un accidente, "Cálmate; con el tiempo nos iremos acostumbrando". "¿Acostumbrando a qué?" Él sugiere que se tome un cordial, pero ella le reprocha que lo necesita es su cariño; "¿Por qué no me besas, por qué no duermes en nuestra alcoba? ¿Por qué me miras con esos ojos tan duros y tan distantes…? Voy a mi alcoba: allí estaré aguardándote; si es verdad que me quieres, no te retrases…"

**44** [42:53]
En su habitación, ante el espejo del tocador, Dorotea lleva un camisón transparente y escotado; se perfuma detrás de las orejas y se tumba en su lecho. Vemos las piernas del caballero, que va caminando lentamente por los pasillos, hacia la habitación de su esposa. Ella le espera sonriente; pero, desde dentro de la alcoba, vemos cómo el pestillo se mueve, vacila y desiste: el caballero se ha marchado. Ella se cubre con una prenda, sale de su habitación y entra en la del esposo: "¿Por qué no has entrado? Mírame: llevo las mismas ropas del día en que nos bendijo el sacerdote; me he puesto el mismo perfume y vengo a ti con el mismo deseo… besa mis labios y verás que no están fríos…" Él la acaricia, la besa, pero se interrumpe: "No puedo… De donde tú has vuelto no se vuelve jamás". Ella cae llorando a sus pies.

**45** [45:22]
La imagen de un gran Cristo crucificado, en primer plano, nos indica que estamos en ámbito sagrado; la Condesa acude al cura, a quien pide que le escuche en confesión… Comienza un murmullo, pero no entendemos qué se dice.

**46** [46:00]
La Condesa abre un armario ropero, acaricia el uniforme militar de su esposo, y toma un manto con capucha. Sale al exterior y la vemos galopando por un camino entre árboles. Llega a una mísera casucha y llama a su puerta. Es la casa del herrero, a quien le encarga una llave como la que le muestra. Allí mismo e inmediatamente, el herrero cumple el encargo.

**47** [47:45]
El caballo de la Condesa galopa en la noche por un camino a la orilla de una corriente de agua. Se detiene, la dama baja del caballo y arroja su capa a las aguas. Regresa a casa y coloca de nuevo la llave de la cripta en su pequeño armario.

**48** [48:40]
La Condesa entra en la habitación donde duermen sus hijos y se despide de cada uno de ellos con un beso. Abre un arcón y saca el hábito de la Merced. Lo toma en sus manos y se cerca a la cámara hasta tapar su objetivo.

**49** [49:40]
La doncella abre las cortinas de la habitación de Dorotea y descubre la cama vacía. Acude corriendo en busca del señor y le anuncia que la señora ha desaparecido: no aparece en toda la casa. El Conde ordena a sus criados que se dividan en grupos y la busquen: el cura formula deseos para que aparezca sana y salva: "A decir verdad, creo que todos hemos contribuido a su marcha" El preceptor lo confirma: "Tal vez todos tengamos un poco de culpa". Pero el Conde replica: "Yo soy el único culpable".

**50** [50:30]
Los criados con pértigas rastrean la corriente. Un criado trae el estribo y parte de la silla de montar. Otros criados sacan con sus pértigas el manto de la señora. Un criado deduce que el cuerpo aparecerá en el fondo de la laguna. Todos regresan al castillo.

**51** [51:00]
Mientras se oye al narrador "Y la buscaron inútilmente… Unos pensaban que las alimañas habrían acabado con ella…, pero otros pensaron que su desaparición había sido un milagro, igual que su resurrección anterior…" Sigue contando (y la pantalla lo muestra) que un día el aya descubrió que del arcón habían desaparecido el sudario y el escapulario que llevaba puestos. Cuenta también que el santero de la capilla bajó a la cripta, que permanecía cerrada, y se encontró con que allí estaba el cuerpo de la Condesa, cuyo semblante estaba tan plácido que parecía sonreír… Así lo vernos; pero también que sus ojos están cerrados.

**52** [51:43]
Narrador: "Así fue el final de la Condesa de Guevara, según cuenta una legendaria tradición…"

**53** [51:51]
Sigue el Narrador: "Sin embargo, hay quienes aseguran que fue otro muy distinto el desenlace de la leyenda".

**54** [51:57]
Haciendo un retroceso en los hechos, volvemos a ver la secuencia de la conversación de la Condesa con el capellán. A partir de aquí se repiten las secuencias de la confesión, de la doncella que encuentra vacía la cama, de la señora arrojando su manto al agua, su visita al herrero. Pero la voz en *off* explica que la dama fue a pedirle hospitalidad. Vemos de nuevo la secuencia de quienes buscan en la laguna, el hallazgo del estribo y de la capa...

**55** [52:50]
El capellán, en el púlpito, predica sobre la desaparición de la Condesa. Acusa a quienes le oyen: "Vosotros la arrojasteis de nuestro lado con vuestra superstición y vuestro desamor". Continúa el narrador, explicando que día tras día, las preces de los moradores del palacio eran como un mudo clamor rogando a Dios para que pudieran

hallar, sana y salva a la señora. Hasta que al fin consiguieron que esta, que continuaba en casa del herrero, dejara su refugio para regresar al castillo.

**56** [53:35]
La señora sale de casa del herrero y regresa a la suya: los gemelos la ven llegar desde el balcón; las campanas de la capilla anuncian el regreso de la Condesa, recibida amorosamente por los suyos: vemos cómo sus hijos la abrazan, y luego el esposo, mientras el narrador concluye que "así renació una esperanza que sería ejemplo para las generaciones venideras…"

**57** [54:21]
Créditos finales: Productor. Fotografía. Montaje. Laboratorio. Reparto, etc.

***El regreso* (1975). Serie "Cuentos y Leyendas"**[9]
**Director-Realizador:** Francisco Rovira-Beleta
**Guión:** Francisco Rovira-Beleta y José Manuel Martín, sobre un cuento de Emilia Pardo Bazán.
**Productor:** Martín Cabañas, para TVE
**Fotografía (en color):** Juan Martín
**Montaje**: Magdalena Pulido.
**Formato de filmación**: celuloide 16 mm.
**Formato de grabación y archivo:** Video Beta
**Laboratorio**: Fotofilm, Madrid.
**Duración:** según la ficha de RTVE: 59 minutos; la copia que he consultado sobrepasa en poco los 55 minutos.
**Fecha de producción:** 1970 [¿]
**Estreno**: TVE (1ª cadena), 28 de noviembre de 1975, a las 22:30.
**Intérpretes:** Elisa Ramírez [la Condesa], Máximo Valverde [el Conde], José Manuel Martín [preceptor], Ana del Arco [aya], Fernando Romero y Ricardo Cruz [los hijos], Paula Gardoqui, Roberto Cruz, Salomé Guerrero, Rafael Vaquero, José María del Val [criados, amigos de la familia, capellán, herrero…]
**Resumen argumental** [según la ficha de TVE]**:** "Todo comienza con la muerte de una joven condesa, que después de enterrada, y cuando todos tratan de acostumbrarse a la terrible idea, vuelve a la vida, pues lo que sufrió fue una muerte aparente por catalepsia".

[9] Reproduzco la ficha que cerraba mi artículo en *La Tribuna*, nº 9

*La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*
Núm. 12, 191 - 198
© 2017. Casa-Museo Emilia Pardo Bazán

# Las afinidades literarias: conversaciones epistolares con Jesús Muruais

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

*(recibido decembro/2017, revisado xaneiro/2018)*

RESUMEN: Transcripción y presentación de tres cartas dirigidas a Jesús Muruais. Dos de ellas, de Filomena Dato, y la última de Emilia Pardo Bazán.

PALABRAS CLAVE: Emilia Pardo Bazán, Filomena Dato Muruais, Jesús Muruais, correspondencia.

ABSTRACT: Transcription and presentation of three letters adressed to Jesus Muruais. Two of them by Filomena Dato and the last one by Emilia Pardo Bazán..

KEY WORDS: Emilia Pardo Bazán, Filomena Dato Muruais, Jesús Muruais, correspondence.

## *INTRODUCCIÓN*

En la Biblioteca Pública de Pontevedra "Antonio Odriozola", se custodian más de 3.000 volúmenes que pertenecieron al escritor, periodista y profesor, Jesús Muruais (Pontevedra 1852-1903). Los libros y revistas conservados testimonian los finos intereses intelectuales de este ilustre pontevedrés, quien supo estar al día de las novedades literarias europeas desde este recóndito rincón de nuestro continente que es Galicia[2]. Pero esta, no solo sirvió a las necesidades de su creador, sino que, además, fue un lugar de formación para otros autores. Entre ellos se suele destacar a Ramón María del Valle-Inclán, aunque él no fue el único literato que pudo disfrutar de esta excelente biblioteca. Muruais fue un escritor cuyo nombre resonó en su tiempo más allá de su Ponteveda natal y que, como es natural, a lo largo de su vida fue tejiendo una red de amistades intelectuales y literarias. Si bien, es verdad que buena parte de la sociabilidad, que la República de las Letras animó, se hubiese perdido para la historia, si no hubiese venido en socorro de la curiosidad de los estudiosos, la epistolografía. La supervivencia de correspondencia personal es, sin duda, una de las

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

[2] Sobre esta biblioteca y sobre Jesus Muruais se pueden consultar las obras: Jean-Marie Lavaud, *Una biblioteca pontevedresa a finales del siglo XIX (De Muruais a Valle-Inclán)*, Pontevedra, Museo, 1975; José Antonio Durán, *Historia e lenda dos Muruais: do folletín posromántico ó andel modernista*, Pontevedra, Deputación, 2004.

fuentes documentales más ricas tanto sobre los sucesos vitales como sobre los procesos creativos de sus emisores y de sus receptores. Pero, es más, también delatan las relaciones que unieron a los personajes implicados. Por desgracia muchos de los diálogos epistolares que se dieron no han logrado superar la prueba del paso del tiempo. Aun así, por fortuna, el siglo XIX y aún las primeras décadas del XX, fueron tiempos de *epistolomanía*, como solía decir, acusándose de ello a sí mismo, Miguel de Unamuno, de modo que nos legaron un nada desdeñable patrimonio epistolográfico. De este rescatamos aquí tres cartas dirigidas a Jesús Muruais; dos de ellas por Filomena Dato Muruais y la última por Emilia Pardo Bazán[3].

Estos documentos, aunque son, probablemente, un pálido reflejo de lo que debió de ser el epistolario completo del escritor pontevedrés, no dejan de poseer gran interés.

Las dos cartas de Filomena Dato (Ourense, 1856-A Coruña, 1926) son una prueba de la gran confianza intelectual que la unió con Jesús Muruais. Siendo ambos primos, disfrutaron de una relación muy cercana, hasta el punto de que tanto Jesús como su hermano Andrés, también poeta, vivieron un tiempo en Ourense, al abrigo de la ayuda que les prestó la familia de Filomena, bien situada en la ciudad. Por su parte, la autora auriense solía pasar temporadas en Pontevedra junto a sus primos[4]. Sin embargo, en estos dos mensajes, Dato Muruais, dejando al margen cuestiones familiares, se centra en consultar a su primo sobre sus propios trabajos literarios, solicitando su consejo y su juicio estético.

En el último documento que transcribimos, autógrafo de Emilia Pardo Bazán, también está dedicada a tratar asuntos de índole literaria: agradecer reseñas de obras, intercambiar información y apreciaciones críticas, etc. Datada en 1880, esta carta tiene la virtud de aportarnos cierta información sobre las dificultades que la novelista afrontaba para editar su *Revista de Galicia*, de la que era directora.

Hay, además, un párrafo de cierto interés, dedicado a la revista *La Ilustración Gallega y Asturiana* y a su director, Manuel Murguía. Es bien conocido, el duro enfrentamiento que mantuvo el historiador gallego con Pardo Bazán, desencadenado a partir de las palabras que la autora dedicó a Rosalía de Castro en un homenaje a la gran poeta, en 1885 y que no gustaron al que había sido su marido. Pero ya en esta carta Pardo Bazán reconoce sentir cierto "enojo" con Murguía por culpa de su mal carácter, a pesar de no tener mayor relación con él. La coruñesa, declara, además, que, si colaboraba en *La ilustración*, era por complacer las peticiones apremiantes de Alejandro Chao, el editor de la misma. Sin embargo, gracias al epistolario de Manuel Murguía, publicado hace ya años por Xosé Ramón Barreiro Fernández y Xosé Luís Axeitos, sabemos que ya hacía tiempo que Emilia intentaba sacar algo de su autoría en esta revista. Efectivamente en una carta del 15 de junio de 1879, Ramón Segade Campoamor, amigo de la escritora, le rogaba a Murguía:

> Hace tiempo que la señora doña Emilia Pardo Bazán envió a usted unos versos que no publicó alegando que solo publicaba o insertaba los que estuviesen escritos en gallego, ahora que observo que se insertan en español, me atrevo a rogarle que los

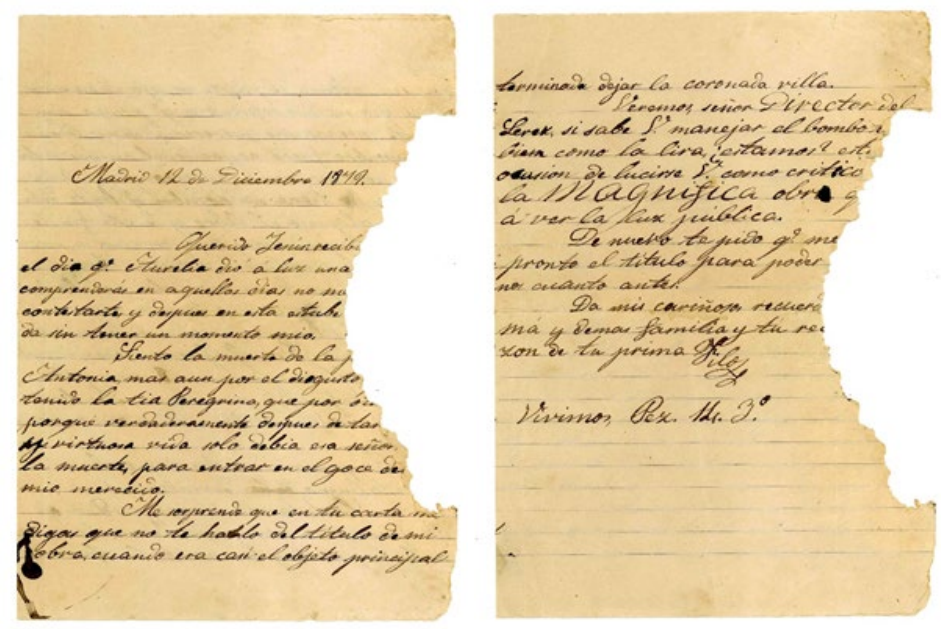
[3] Proceden del Archivo Barreiro-López Morán.

[4] Jesús-Fernando Román Alonso, *Filomena Dato: a poeta galega de entre séculos*, Ourense, Duen de Bux, 2009, pp. 29-30.

> publique a la primera ocasión. Se lo estimaría me otorgase este favor, pues aprecio mucho a esta señora que tiene admirados a todos por su talento y vasta instrucción, tan poco común en su sexo[5].

En todo caso, no es de extrañar que doña Emilia le confesase a Jesús Muruais sus reticencias respecto a la persona de Murguía, pues aquel había tenido a finales de 1879 una dura polémica pública con el sabio gallego, al acusar este a Muruais de haber plagiado un cuento del autor francés Jules Janin[6].

Finalmente, es de resaltar el hecho de que estos documentos, además de prestarnos testimonio fiel de los afanes creativos y de las relaciones intelectuales mantenidas por estos tres autores, nos permiten conocer también su implicación en las labores más prosaicas, pero no por ello menos interesantes, de la gestión de sus obras. De este modo, gracias a estas cartas, podemos comprobar cómo la poeta orensana se preocupaba por que el título de su poemario fuese atractivo para el público, o cómo Emilia Pardo Bazán se implicaba en la venta y distribución de sus novelas.



Primera y última hojas de la carta de Filomena Dato a Jesús Muruais del 12 de diciembre de 1979.

[5] X. R. Barreiro Fernández, X. L. Axeitos, *Cartas a Murguía II (1868-1885)*, A Coruña, Fundación Barrié, p. 326.

[6] X. R. Barreiro Fernández, *Murguía*, Vigo, Galaxia, 2012, p. 409.

## *EDICIÓN DE LAS CARTAS*[7]

**Cartas, sin fecha, de Juana Muruais a Carmen Carrillo y de Filomena Dato Muruais a Jesús Muruais.**

Orense 3 de noviembre

Mi muy querida Carmen[8]. Como viste por experiencia, mi memoria es fatal: así que, no extrañarás que se me olviden los precios de las cosas y no pueda darte razón como lo deseas: para otra vez apuntaré y así supliré la falta de mi memoria. Sin embargo, no se me olvidan las malas acciones de ese puerco bravo: aquellos zapatazos que aún están sin devolver en debida forma; y bien pensado, aquello no debió quedar así; y protesta que no quedará: por lo que te ruego me proporciones pronto ocasión propicia para devolvérselos; como por ejemplo en el puente próximo de Navidad. Tú también tienes tus pecadillos que pagar, pero tienes disculpa; pues luchaste noblemente y con un valor a prueba venciendo en desigual batalla, una contra dos: mas ahora repuestas de sus temores y renunciando a su vergonzosa cobardía, te retan y provocan al combate, en la seguridad de salir vencedoras; y al efecto procuran comer de una manera descomunal para adquirir fuerzas y quedar en la lucha a una altura digna del valor acreditado de su madre, en aquella ocasión en que aquel Hércules tuvo que subirse a una escalera para quedar vencido ignominiosamente, por esta su más forcejuda y valiente tía, que saludando afectuosamente al resto de la familia, se despide hasta lo dicho.

Juana Muruais[9]

Nota.

Recuerdos y expresiones de mal agorero, de toda esta canalla.

Querido Jesús[10]: conocida mi pereza no te extrañará la consulta que te hago. Quisiera no hacer más versos para el tomo en proyecto y a este fin si no fuera una ridiculez pondría una berza gallega y otra castellana bautizándolo con el nombre de *Misturas*.

¿Qué te parece la idea? Sin tu consejo no me atreví ni me atreveré a poner en práctica semejante entrenzado pero si merece tu aprobación será cosa de poco tiempo. Así pues, contesta plontito [sic].

Mamoreas a la parenta [sic] y demás familias

Filo

---

[7] A la hora de transcribir los originales nos limitamos a actualizar la ortografía, así como a subsanar erratas evidentes.

[8] Carmen Carrillo, esposa de Jesús Muruais. Falleció en Santiago de Compostela en 1927 ("Los que mueren", *El Progreso*, Pontevedra, 26-VI-1927, p. 2).

[9] Madre de Filomena Dato, hermana de la madre de Jesús Muruais. Murió en Ourense a comienzos de 1905 ("Ecos regionales", *El Diario de Pontevedra*, 7-I-1905, p. 2).

[10] A continuación de la anterior, en la misma página.

**Carta del 12 de diciembre de 1879, de Filomena Dato Muruais a Jesús Muruais[11].**

Madrid 12 de diciembre 1879

Querido Jesús: recibí [...] el día que Aurelia[12] dio a luz una [...] comprenderás en aquellos días no me […] contestarte y después en esta estuve [...]da sin tener un momento mío.

Siento la muerte de la p[…] Antonia, más aun por el disgusto […] tenido la tía Peregrina[13], que por ot[…] porque verdaderamente después de tan[…] y virtuosa vida solo debía esa señora […] la muerte, para entrar en el goce de[…] […]mio merecido.

Me sorprende que en tu carta me digas que no te hablo del título de mi obra, cuando era casi el objeto principal de mi última, el pedirte consejo en ese asunto el que me das referente a que ponga simple[men]te poesías me parecería muy bien si […] nombre fuera conocido en el mundo de las […] pero no siendo así, creo que ya que la […] no tiene un nombre que baste, debe […] alguno el libro y a este fin te […] su padrino y aun en caso de necesi[…] […]o auxiliar a Andrés. Yo quisiera […] que fuera una sola palabra y […] al mismo tiempo propio del […] libro que no pareciese un nom[…] […]ado. Idem que fuera aéreo, impal[…] […]ublime, piramidal, verbigracia […] Céfiros, Suspiros, Brisas, Sombras, o […] en fin en tus manos encomiendo […]ra[14].

Las poesías adjuntas van en busca de […] visto bueno devuélvemelas.

Contéstame a escape por Dios, que no quiero otra cosa para llevar el original a la imprenta y en cuanto la obra esté terminada dejar la coronada villa.

Veremos, señor Director del *Lérez*, si sabe usted manejar el bombo […] bien como la lira, ¿estamos? est[…] ocasión de lucirse usted como crítico […] la MAGNÍFICA obra que […] a ver la luz pública.

De nuevo te pido que me […] pronto el título para poder […]nos cuanto antes.

Da mis cariñosos recuer[…] […]má y demás familia y tú re[…] […]zon de tu prima

Filo

Vivimos, Pez 11 3º

**Carta del 10 de abril de 1880, de Emilia Pardo Bazán a Jesús Muruais.**

Coruña. Abril 10 – 1880

Señor don Jesús Muruais

Muy distinguido amigo:

En efecto recibí debidamente el último número de *El Lérez*, es decir, de la crítica sobre *Pascual*: y cuando llegue la hora de imprimir la segunda edición de esta novela, enviaré a usted la colección toda a fin de que usted mismo la refunda: ¿cómo he de poner yo

[11] Carta escrita sobre tres páginas de un pliego. Buena parte de su margen derecho, fue destruido, posiblemente por la acción de algún tipo de roedor, provocando la pérdida de parte del texto. Los puntos suspensivos entre corchetes de nuestra transcripción hacen referencia a las lagunas debidas a este problema.

[12] Se trata de Aurelia Dato Muruais, hermana de la poeta, fallecida en Salamanca en 1903 ("Los que mueren", *La Correspondencia Gallega*, Pontevedra, 30-V-1903, p. 3).

[13] Peregrina Rodríguez, madre de Jesús Muruais.

[14] Finalmente, el poemario se tituló *Penúmbras*, siendo publicado a comienzos del año de 1880.

mis pecadoras manos en ella? No me toca. Pero lo que creo que sería conveniente para dejarla en dimensiones y forma adecuada al, nuevo objeto, es: reducir algo el preámbulo; extenderse un poco más en lo tocante al cuerpo mismo de la obra. – Lo restante queda a su discreción y acuerdo de usted.

Escribo a Madrid a mi amigo Mourelo[15] diciéndole que dirija a usted los 25 ejemplares de *Pascual* que usted me indica: pero en la inteligencia de que usted no se ha de tomar molestia alguna para despacharlos. ¿No le parece a usted que fuera donoso principio de amistad el convertir a usted en comisionado de librería? Si algún amigo de usted desea la novela, yo celebro que así pueda adquirirla: pero sentiría a par del alma la más leve incomodidad que a usted costase su excesiva complacencia.

Me informé del *Búho*, y sé que se ha publicado ya[16]. No moleste usted, pues, al dueño del manuscrito y reciba de todos modos mi reconocimiento.

Hablando de la *Ilustración* de Chao y refiriéndose a Murguía, dice usted "su antiguo director". ¿Pues ha cesado de serlo? Yo creía que solo aparentemente estaba fuera de lista, porque su nombre era ya por si solo bastante a irritar a todo el mundo. Ello estando así, que yo que no he tenido jamás con Murguía relación para bien ni para mal, estoy algo enojada con él, de rechazo, por sus altanerías y durezas, perdonables solo a quien fuese perfecto (y aun así, ellas alcanzaran a constituir imperfección). Sin embargo, las apremiantes circulares de Chao han conseguido original mío, aunque escaso, porque el tiempo no me sobra y tengo otros mil asuntos que reclaman mi atención.

¡Mi "Canto a Zorrilla" gustó a usted! ¡Y cuánto me admira y agrada que gusten aquellos versos! Hechos al vuelo, pensados en la diligencia que me traía de Santiago a la Coruña, corregidos no sé cuándo ni cómo… Creo que en mi vida hice cosa más deprisa. Imíteme usted (en la precipitación, se entiende) y escriba usted algo para la *Revista*, que pudiera ser que, como el "Canto a Zorrilla", lograse la fortuna de nacer pronto y ser bien recibido.

¡Quién pensará que en las preciosas orillas del Lérez tuviese tan ardientes admiradores el autor del *Chapeau de paille d'Italie*! No podía yo presumir que Labiche le fuese a usted tan caro; pero lo bueno del caso es que yo tomé el juicio, que usted ha visto en mi periódico, de una Revista librepensadora y muy roja (y también muy elegantemente escrita) que recibo, y lleva por epígrafe *Revue politique et Littéraire de la France*. Esta revista consagra un largo artículo al nuevo académico Labiche, y después de analizar una por una sus obras, concluye calificándolo de *amuseur public et rien de plus*. Menos diligente yo que usted no he leído en mi vida obra de Labiche, y trasladé en el fondo de mi sueltecillo

[15] José Rodríguez Mourelo (Lugo, 1857-Madrid, 1932), químico, profesor en la Institución Libre de Enseñanza. Se asentó en Madrid en 1879. Estuvo casado con Fanny Garrido.

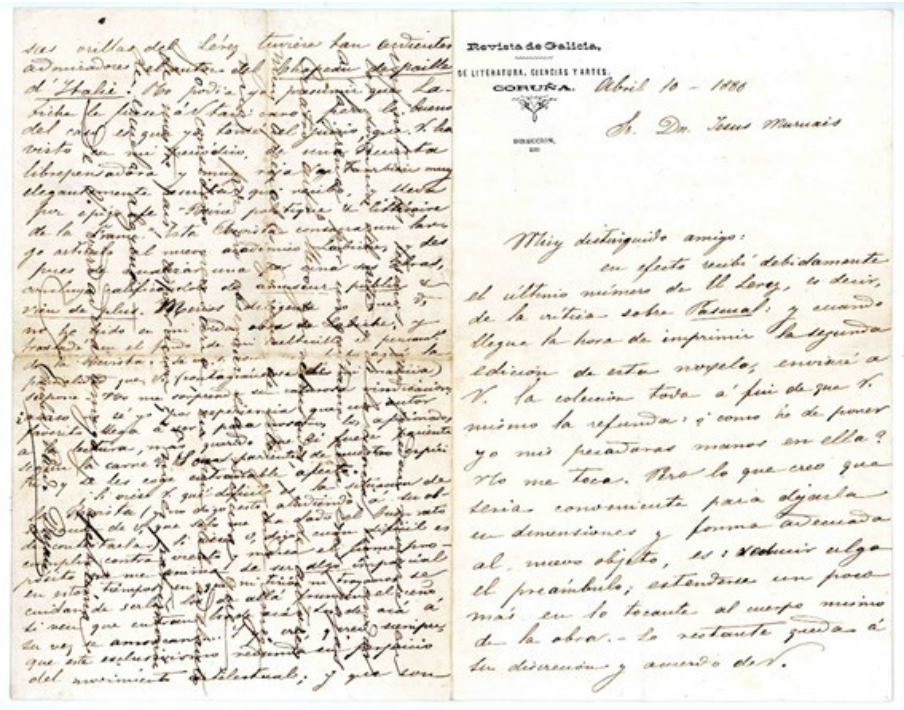
[16] Probablemente se trate de la *Historia del Buho Gallego con las demas Aves de España*, obra atribuida a Pedro Fernández de Castro, conde de Lemos. Ramón Segade Campoamor, en una carta del 23 de marzo de 1880, informaba a Manuel Murguía de que habían ofrecido a doña Emilia un manuscrito de esta obra (X. R. Barreiro Fernández, X. L. Axeitos, *Cartas a Murguía II (1868-1885)*, A Coruña, Fundación Barrié, p. 373). Murguía ya había publicado un fragmento de la misma en el apéndice literario a su *Diccionario de escritores gallegos* de 1862. En 1882, el periódico pontevedrés *El Voto Popular*, al parecer, publicó en folletín esta obra ("Correspondencia literaria. A *El Reparador* de Mondoñedo", *El Correo de Galicia*, Ferrol (26-I-1889), pp. 1-2). Este periódico editaba en una de sus planas otra cabecera, *El Independiente*, dirigida por el hermano de Jesús Muruais (*Enrique Santos Gayoso, Historia de la Prensa Gallega 1800-1986, Sada, Edicións do Castro, 1990)*, lo que podría indicar que fueron los Muruais los que propiciaron la aparición del *Búho* en este medio.

el pensamiento de la Revista. – Ya ve usted cómo no hubo aquí la parcialidad que usted (contagiándose de mi malicia) supone. – No me sorprende su calurosa vindicación: ¿acaso no sé yo por experiencia que un autor favorito llega a ser, para nosotros los aficionados a la lectura, más querido que si fuese pariente según la carne? Son parientes de nuestro espíritu y se les coge entrañable afecto.

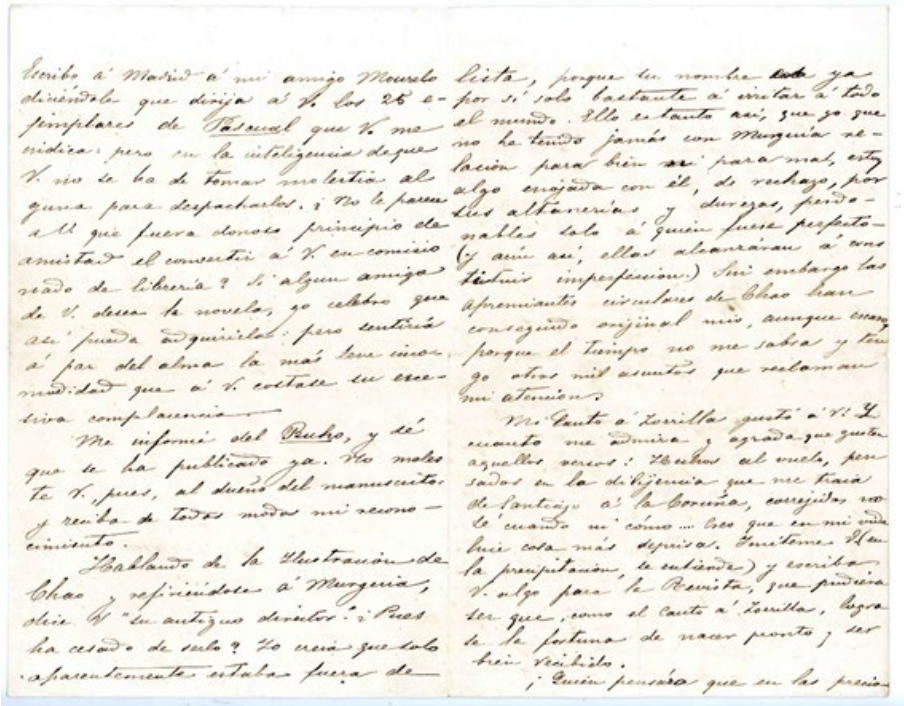
¡Si viese usted qué difícil es la situación de la *Revista* (y no digo esto aludiendo a su observación de usted, que solo me ha dado el buen rato de contestarla)! ¡Si viese usted, digo, cuán difícil es cumplir contra viento y marea el firme propósito que me anima de ser *algo* imparcial en estos tiempos en que ni tirios ni troyanos se cuidad de serlo! Los de allá fruncen el ceño si ven que entran los de acá. Los de acá a su vez se amoscan… Y yo creo, y creí siempre, que este exclusivismo redunda en perjuicio del movimiento intelectual; y que son infinitos los terrenos que pueden recorrerse en los dominios del arte y de las ciencias, sin andar a la gresca por un quítame allá esas pajas. Cuatro artículos llevo ya rehusados, y de autores muy apreciables (y uno de ellos grande amigo mío) por no observar esa mesura que yo considero necesaria, en bien del adelanto de nuestro país, aspiración que no es patrimonio de escuela alguna.

De usted verdadera amiga y afectísima,

J. Emilia Pardo Bazán[17]


Revista de Galicia.
DE LITERATURA, CIENCIAS Y ARTES.
CORUÑA. Abril 10 – 1886
Sr. Dn. Jesus Muruais
Muy distinguido amigo:
en efecto recibí debidamente el último número de El Lerez, es decir, de la crítica sobre Pascual; y cuando llegue la hora de imprimir la segunda edición de este novelo, enviaré a V. la colección toda á fin de que V. mismo la refunda: ¿cómo he de poner yo mis pecadoras manos en ella? Yo no tocaría. Pero lo que creo que sería conveniente para dejarla en dimensiones y forma adecuada al nuevo objeto, es: suprimir algo el preámbulo; extenderse un poco más en lo tocante al corpo mismo de la obra. – Lo restante queda á su discreción y acuerdo de V.

[17] Durante un tiempo, Pardo Bazán, al firmar, anteponía a su nombre la inicial del nombre de su marido, José Quiroga.



escribo á Madrid á mi amigo Moureto
diciéndole que dirija á V. los 25 e-
jemplares de Pascual que V. me
pidió: pero en la inteligencia de que
V. no se ha de tomar molestia al-
guna para despachalos. ¿No le parece
á Ud que fuera donde principio de
amistad el convertir á V. en comisio-
nado de librería? Si algun amigo
de V. desea la novela, yo celebro que
así pueda adquirirla: pero sentiría
á par del alma la más leve incomo-
ridad que á V. costase su excesiva complacencia.

Me informé del Pecho, y dé
que se ha publicado ya. No molesto
á V., pues, al dueño del manuscrito
y reciba de todos modos mi recono-
cimiento.

Hablando de la Ilustracion de
Chao y refiriéndolos á Murguia,
dice V "su antiguo director". ¿Pues
ha cesado de serlo? Yo creia que solo
aparentemente estaba fuera de
lista, porque su nombre ~~está~~ ya
por sí solo bastante á imitar á todo
el mundo. Ello es tanto así, que yo que
no he tenido jamás con Murguia re-
lacion para bien ni para mal, estoy
algo enojada con él, de rechazo, por
las altanerias y durezas, perdo-
nables solo á quien fuese perfecto-
(y aún así, ellas alcanzarán á cons-
tituir imperfecion.) Sin embargo las
apremiantes circulares de Chao han
conseguido enjinal mio, aunque cuan
porque el tiempo no me sobra y ten-
go otros mil asuntos que reclaman
mi atencion.

Mi canto á Zorrilla gustó á V.? Y
cuanto me admira y agrada que gusten
aquellos versos: Hechos al vuelo, pen-
sados en la diligencia que me traia
de Santiago á la Coruña, corregidos no
sé cuando ni cómo ... bien que en mi vida
hice cosa más deprisa. Sinceramente (en
la precipitacion, se entiende) y escriba
V. algo para la Revista, que pienso
ser que, como el canto á Zorrilla, logre
de la fortuna de nacer pronto y ser
bien recibido.

¡Quien pensára que en las prensas

Carta de Emilia Pardo Bazán a Jesús Muruais, del 10 de abril de 1880.

*La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*
Núm. 12, 199 - 242
© 2017. Casa-Museo Emilia Pardo Bazán

# *La Tribuna*: Drama Musical en Tres Actos: música de Gabriel Bussi, libretto de Javier Ozores Marchesi, basado en la novela de Emilia Pardo Bazán *La Tribuna*

Gabriel Bussi
gabrielbussi@gmail.com

Javier Ozores Marchesi
jozores2@telefonica.net

*(recibido outubro/2017, revisado decembro/2017)*

RESUMEN: Presentación de la ópera *La Tribuna*, y publicación de su libretto, adaptación de la novela homónima de Emilia Pardo Bazán. La música fue compuesta por Gabriel Bussi y el libretto por Javier Ozores Marchesi.

PALABRAS CLAVE: *La Tribuna*, Emilia Pardo Bazán, Javier Ozores Marchesi, Gabriel Bussi, ópera.

ABSTRACT: Presentation of La Tribuna opera, and publication of his libretto. Adaptation of the homonymous novel of Emilia Pardo Bazán. The music was composed Gabriel Bussi and the libretto by Javier Ozores Marchesi.

KEY WORDS: La Tribuna, Emilia Pardo Bazán, Javier Ozores Marchesi, Gabriel Bussi, ópera.

La obra se basa en la célebre novela *La Tribuna* (1882) de la escritora coruñesa Emilia Pardo Bazán, que destaca por ser la primera manifestación de tendencia naturalista literaria en nuestro país. Ambientada en A Coruña, a la que llama *Marineda*, su acción transcurre en los convulsos años previos a la implantación de la República Federal y nos presenta el mundo del proletariado y de la actividad laboral representada por la Fábrica de Tabacos donde trabaja Amparo, la protagonista, enfrentada al mundo burgués representado por su amante Baltasar.

Aunque la historia en sí es ficcional, la autora retrató fielmente la vida fabril de las cigarreras y se sirvió de una destacada cigarrera que conocía para describir el personaje de Amparo. Además, los acontecimientos reflejan los eventos y las condiciones verdaderas de A Coruña en concreto y España en general, constituyendo así un verdadero retrato social de la época en cuestión.

En la siguiente sinopsis comentada, todos los pasajes en *cursiva* son citas literales del libreto de ópera de Javier Ozores Marchesi, que adaptó la complejidad de la novela

original a los requerimientos operísticos, unificando y omitiendo escenas y personajes, además de poner el texto en versos, siempre manteniendo la esencia del original literario.

## *ACTO I*

El primer acto es, con sus 60 minutos de duración, el más extenso de los tres. Presenta a los personajes en el prólogo, donde además ya se describen las relaciones entre ellos, incluyendo el amor frustrado de Chinto por Amparo, así como una primera toma de contacto entre Amparo y su futuro amante Baltasar. En las siguientes escenas se hace más hincapié en los eventos sociopolíticos, acercándonos a la vida cotidiana de las cigarreras y a una reunión de los bandos revolucionarios, donde Amparo es nombrada *La Tribuna* del pueblo, gracias a su carisma y sus dotes de liderazgo.

### Acto I, Prólogo.

*La escena representa la fachada principal de la Fábrica de Tabacos de Marineda. La tarde, que amenaza lluvia, no invita al paseo*. Esta escena, apoyándose en el dramatismo creado por el tiempo adverso, es retratada musicalmente en una obertura instrumental, que enlaza con la primera intervención de los cantantes. Chinto, un joven aldeano que trabaja como jornalero para el barquillero Rosendo, el padre de Amparo, está vendiendo barquillos delante de la verja de la fábrica. Rosendo, él mismo viviendo en condiciones de miseria, le reprende, porque está deambulando en zonas de poca afluencia donde las ventas no pueden ser muy sustanciales. La verdad es que Chinto busca la cercanía de Amparo, de la cual está perdidamente enamorado, aun siendo despreciado por ella, y se acerca la hora de salida de las cigarreras, entre las cuales se encuentra su amor. En una gran aria romántica (*Cuántos colores*), Chinto le confía su profundo dolor al mar.

Suena la sirena de salida de la fábrica, y Amparo sale junta a su amiga y confidente Ana, un personaje que también aparece en el original literario, pero que en la ópera es potenciado, porque amalgama una variedad de protagonistas que no tenían cabida en el marco de una ópera. Amparo lamenta que Chinto la esté constantemente acechando. Borrel, amigo de Baltasar, un joven oficial, le llama la atención a este sobre los esplendores de Amparo, y le incita a interesarse por ella.

Este *Prólogo* concluye con un elemento muy atípico del género, una escena de enamoramiento de cuatro minutos puramente sinfónica, con los cantantes actuando sin cantar, en la cual las miradas de Amparo y Baltasar se cruzan, y ante la insistencia molesta de Chinto por ofrecerle un melocotón a Amparo, esta lo coge con desprecio, y se lo tira a Baltasar, quedando los dos mirándose fijamente.

### Acto I, Esc. 1ª

Después del Prólogo dramático, esta escena le da un toque *buffo* a la ópera, describiendo la vida de las cigarreras en la fábrica: *Interior de la Fábrica de Tabacos. Un grupo de operarias está trabajando en la confección del tabaco. Entre ellas está Amparo, en el centro, leyéndoles un periódico*.

Amparo es la única de las cigarreras que sabe leer, y por tanto es la elegida para amenizar la jornada, leyéndoles a sus compañeras noticias de revistas revolucionarias. Ellas, en cambio le recompensan por el tiempo y dinero perdido. La situación política es muy crítica, y se siente una notable crispación de las cigarreras, quienes se dejan llevar por el tono revolucionario de la prensa, atacando el *statu quo* y desacreditando las clases sociales superiores, así como los cuerpos oficiales del gobierno. Amparo recita los artículos de prensa con convencida e ingenua teatralidad, mostrando sus dotes de liderazgo con carisma intrépido y acalorado. La música oscila entre bailes con tono popular y escenas lúgubres, aunque siempre con un toque satírico, acompañando los cambios expresivos en la recitación de Amparo.

Cuando llega la hora del almuerzo, se quedan Amparo y Ana solas, ocasión que esta aprovecha (Dúo: *Vi esta mañana*) para advertirle a Amparo que no se meta con Baltasar, por lo inviable que resultaría esa relación. Amparo se resiste a aceptar la advertencia. Al insinuar Ana a su amiga que aún tiene *otro obsequiante*, implicando así que Chinto quizá sería mejor elección para Amparo, esta, enfurecida, zanja el tema tajantemente.

Cuando vuelven las compañeras a seguir trabajando y le piden a Amparo que prosiga con su lectura, se le nota afectada por la conversación reciente con Ana. Lee con desgana, tanto es así, que alguna compañera empieza a cuestionar el contenido de los artículos, poniendo en evidencia su falta de fundamento intelectual y obligándola a esquivar las preguntas. Sin embargo, pronto recobra su alegría e ímpetu característicos y en una fulgurante aria en estilo *tarantela* (*Es mi predia eterna*) se vuelve a ganar los ánimos de las compañeras, que la aplauden entusiasmadamente.

Irrumpe un grupo de empleados de la fábrica, acompañados por una fanfarria de trompetas, anunciando la pronta llegada de los *Delegados de Cantabria*, que vienen a constituir la *Unión del Norte*. Las cigarreras, dispuestas a recibirlos *con todos los honores*, eligen a Amparo como su representante. En un estrepitoso final con el coro completo triunfante, suena el himno a la libertad: –*¡Viva la Federal! ¡Viva la libertad!*

**Acto I, Esc. 2ª**

*Exterior del salón de "El Círculo Rojo", el lugar donde se va a celebrar el encuentro con los representantes cántabros. El local está oculto por multitud de gente con pancartas, paraguas, etc*. Mientras los delegados de la *Unión del Norte* preparan su reunión, la gente se congrega en las calles, bien para darles apoyo, bien por pura curiosidad, como es el caso de Baltasar y Borrel, quienes están paseando con la señora de García y sus hijas. Lejos de compartir el entusiasmo de las masas, expresan sus reticencias y preocupaciones sobre los eventos recientes que vienen a poner en entredicho su situación privilegiada, con unos pocos diálogos recitados sobre un fondo musical que refleja el estruendo en las calles, diálogos que nos hacen ver lo poco fundadas que son las opiniones políticas, incluso en las clases sociales acomodadas.

Baltasar le confiesa a Borrel su amor por Amparo, elogiándola por encima de las muchachas *de alta escuela*, pero al mismo tiempo advirtiendo que aún no ha sucedido nada, *apenas un par de miradas…*

*Aparece en escena Amparo, seguida de un grupo de cigarreras. Viene vestida con traje de percal claro y pañolón de Manila, de un rojo vivo. En su mano trae un ramo de rosas rojas con cintas doradas*. Suenan una serie de himnos asociados a los movimientos revolucionarios: la Marsellesa, el Himno de Garibaldi y el Himno de Riego. Para tal efecto, sonará una pequeña banda desde el retropalco, que se puede formar con los propios músicos de la orquesta, que no sean requeridos en el foso en ese momento.

*La muchedumbre se separa y deja ver el interior del Círculo Rojo*… Es el gran momento de Amparo: Ella se presenta ante el presidente de la *Unión*, y entrega un discurso lleno de fervor (Balada: *Soñaba, ilusionada*), en el que relata un sueño suyo, en el cual se hace cómplice de un viejo héroe que le solicita ayuda ante el acoso de la policía, dándole cobijo y *unas monedas ahorradas*, aparte de ayudarle a repartir sus panfletos revolucionarios. Es el momento culminante del primer acto. La muchedumbre aclama a Amparo y sus nobles intenciones, en una intervención emotiva con coro doble (dos *bandos* a los lados del escenario que se van pasando la iniciativa del discurso).

*Amparo, seguida de unas compañeras, se acerca, temblorosa al presidente. Está muy emocionada. Le ofrece el ramo de rosas*, asegurándole la fidelidad de su colectivo (*Nuestros corazones*), ahondando más aún en su vasto repertorio de frases revolucionarias. Ante el aplauso general de los asistentes, el presidente asombrado *la llama a su lado* y le dedica personalmente un discurso (*Acércate jovenzuela*) que la eleva al papel de líder y heroína, mistificando su persona incluso con una alusión a la Torre de Hércules, símbolo de la ciudad y su defensa. Es aquí donde Amparo recibe el apodo "La Tribuna". La gente emocionada exclama su tributo a Amparo: –*Que bello nombre, / Amparo, eres la Tribuna del pueblo*.

## *ACTO II*

El segundo acto contrasta con el primero y el tercero, en que se aleja un poco de lo que es el entramado político y ahonda en aspectos folclóricos y personales de los protagonistas. Se celebran festividades locales y religiosas que forman parte importantísima de la vida del pueblo y que constituyen un notable contraste con las intenciones revolucionarias manifestadas por la misma gente en el acto anterior. Es este acto el que eleva el relato de simple novela política a nivel de verdadero retrato sociológico de aquellos tiempos tan convulsos. Es aquí donde se materializa la relación amorosa entre Baltasar y Amparo, y finaliza este acto exactamente con el desenlace desilusionante de esa relación. Así, en este acto, no aparece la Fábrica de Tabacos, si no un *chiringuito* humilde, ambientándonos en un entorno en las afueras de la ciudad.

### Acto II, Esc. 1ª

*En la primera escena* [el chiringuito] *estará decorado con motivos propios de la fiesta de la Candelaria, patrona de las cigarreras y que se celebra durante el mes de febrero. Cerca del chiringuito hay un pequeño altar donde se encuentra una imagen de la Virgen adornada con profusión de mimosas. En escena Amparo, Ana y varias operarias están decorando el altar y el porche del chiringuito*. Mientras decoran el altar, las muchachas intercambian

rumores sobre el movimiento protestante (*El mundo está perdido*), descalificándolo tajantemente como pecado escandaloso. Al mismo tiempo, invocan a la Virgen de la Candelaria.

*Entra Chinto con un gran paquete de guirnaldas*, y a pesar de verse instantáneamente acosado por Amparo le declara su amor incondicional *desde el primer día* que la vio, confesándole la miseria en la que se encuentra (*Se me hacían, dos palabritas*). Ante el desprecio tajante de Amparo, Ana interviene llena de enfado, recordándole su humilde proveniencia y la grandilocuencia de sus pretensiones amorosas con Baltasar.

Entra la procesión de la Virgen de la Candelaria, con un sacerdote bendiciendo las velas expuestas en el altar. Aparecen Baltasar y Borrel, con este lamentándose sobre religión y política, que – según él – no hacen más que crear confusión. Baltasar no le hace caso y sólo se fija en Amparo, manifestando su creciente *apetito de fumador* por la moza. Se acercan los dos a Amparo y Ana, quedándose los cuatro solos, a medida que se retira la procesión.

Ana, que trajo merienda para todos, se pone a coquetear con Borrel (*En la procesión no le vi*), permitiendo de esta manera que Amparo y Baltasar puedan entretenerse. Tras una conversación ligera, y animada por el vino, le pide a Borrel que *le haga el molinillo*, cosa que él hace – haciéndola girar cogida de las manos, sobre un fondo sinfónico animado – y que sale mal, ya que Ana aguanta la botella en la mano y se mancha toda de vino. Queda la sospecha de que lo puede haber hecho a propósito, ya que de esta manera tiene que retirarse a cambiarse, apelando así al caballerismo de Borrel, que se ve obligado a acompañarla… y dejando de este modo a Amparo y Baltasar a solas.

Amparo hace ademanes de querer retirarse también, pero es la gran oportunidad de Baltasar, que este no va a desaprovechar. Normalmente de carácter más bien reservado, se envalentona y se declara a Amparo, que inicialmente parece resistirse (*Usted… / Quiere comprometerme*). Pero resulta que las objeciones son más bien de carácter retórico, ya que ante la insistencia de Baltasar y sus repetidos juramentos forzados por Amparo (incluso llega a jurar con cierta reticencia *Delante de la cara de Dios*), esta sucumbe a su pasión amorosa, y ambos desaparecen besándose hacia el piso superior del chiringuito.

**Acto II, Esc. 2ª**

Esta escena se desarrolla en el *mismo chiringuito de la escena anterior, pero … a finales de mayo, unos tres meses después. Las cigarreras están celebrando una comida. Han terminado el yantar y animadas por el vino y la abundante comida están cantando*. Es un bonito ejemplo de inclusión de una escena popular que – sin tener importancia en el hilo dramático – nos sitúa en el ambiente y constituye un testimonio valioso de las costumbres de la época. A pesar de que la novela original (y la ópera) esté redactada en castellano, Emilia Pardo Bazán reproduce una canción popular en gallego, esa lengua que tan poética y cantable es, y que tan ligada está al alma de su población. Parece citar una canción popular existente, pero al faltar más referencias sobre la melodía en cuestión, el compositor compuso un verdadero baile gallego (*Válgame Dios*), en estilo *Muiñeira*, que seguramente contará entre las escenas corales más populares y reconocibles de la ópera.

Al aparecer dos pastores protestantes repartiendo folletos *de la verdadera iglesia de Jesús*, las cigarreras – recelosas y beligerantes – se burlan de ellos y los rechazan violentamente. Sobre un fondo musical en estilo *Habanera* (*Me gusta el gallo*), se desarrolla una escena que oscila entre graciosa y grotesca, dejando al descubierto las ingenuidades y flaquezas intelectuales de ambos lados y acabando en una estrepitosa huida de los pastores, que se ven en minoría. Quedan solas Amparo y Ana, y sale el tema de la relación amorosa con Baltasar. Ana la provoca en tono amistoso con que la *infeliz* ya estará pensando *en próximo matrimonio*, tachándola de *soñadora*, a lo cual Amparo contesta con una gran aria (*A cada pitillo*), describiendo en imágenes vívidas su sueño de un futuro feliz junta a Baltasar, en el que efectivamente se ve elevada a *Señora*, pero en el que no será altanera como otras y en el que abrirá las puertas de su hogar a sus amigas de ayer. Ana no comparte sus esperanzas, y acaban cantando en dúo un gran lamento por la miseria de las probes de este mundo. Amparo le confiesa que está esperando un bebé, pero le pide que lo mantenga en secreto, ya que Baltasar aún no lo sabe.

Entra Baltasar, y se deprime el ambiente. Ante la evidencia de que este no trae buenas noticias, Ana se retira, dándole oportunidad de iniciar lo que será su ruptura con Amparo. El tiempo –y la música– parece detenerse, y Baltasar comienza su discurso muy entrecortado y enrarecido, declarándole a Amparo que a causa de sus *obligaciones* tendrá que *espaciar* sus encuentros amorosos. A partir de este momento, hasta el final de la escena se va acumulando tensión dramática y musical, que desembocará en un gran clímax, el punto de inflexión de la obra entera.

Amparo, perpleja, no se rinde, le exige fieldad y que cumpla su palabra de casarse con ella, a lo cual él reacciona primero con ingenuidad falsa, y luego con creciente grandilocuencia y hasta sarcasmo (*Mujer... mujer*). Al ver Amparo que sus ruegos no hacen más que empeorar la actitud de Baltasar, le da la vuelta a la situación (*¡Basta ya!*), y en un ataque de furor lo condena, lo amenaza prácticamente a muerte y *sale airada* escupiéndole a sus pies. El tema musical que antes sonó de boca de Baltasar, y que oscilaba entre dulce y sarcástico, cobra un tono amenazante pronunciado por Amparo, trasmutado en un momento dramático y poderoso que cierra el segundo acto.

## *ACTO III*

Si hasta el segundo acto los eventos bien podrían haber sucedido en muchas óperas de repertorio, es el tercer acto el que hace *La Tribuna* tan noble y significante. Lejos de sucumbir ante su destino, y a pesar del estigma social que supone el embarazo indebido, Amparo recobra su ánimo luchador y vuelve a liderar las acciones de las cigarreras, con más energía si cabe. Aun así, no olvida del todo a Baltasar, y en un gesto desesperado, hace un último intento para volver a restablecer contacto con él.

### Acto III, Esc. 1ª

*Es otoño. Ante la puerta de la Fábrica de Tabacos permanece Amparo sola, con Ana y demás cigarreras al fondo. El estado de gestación de Amparo es ya patente*. Amparo le canta una nana cariñosa al bebé en su vientre, augurándole un futuro mejor.

Una vez acabada la nana introspectiva y soñadora, se hace patente la crispación entre las cigarreras (Conjunto: *Qué cuenta tan larga*). Resulta que hace meses que no están recibiendo sus pagas, y están llegando al límite de su paciencia. Permanecen ante la fábrica, sin intención de entrar, reclamando que les paguen finalmente. Sale el capataz de la fábrica intrigado por el rumor y ante la beligerancia de las cigarreras, bajo el liderazgo decidido de Amparo, le indica a esta que entre a hablar con el patrón.

Mientras Amparo está dentro, las cigarreras manifiestan su pena por ella y su estado, y además intercambian rumores sobre Baltasar, que según la gente está cortejando a las hijas de García, ya que estas acaban de ganar un pleito importante sobre una gran fortuna. Lamentando la situación, suena el coro femenino entero con Ana de solista, denunciando en una marcha entre reivindicativa e irónica la miseria de los *probes* y el poder del dinero (*A embolsarse el dinero*).

Vuelve Amparo, y el fondo musical no presagia buenas nuevas. Suena una marcha un tanto lúgubre, tema que ya se había presentado en la obertura del prólogo: –*Medio mes nos ofrecen*– se lamenta Amparo, declarando que se negó a aceptar el trato y alentando a las compañeras a ser firmes. Todas empiezan a tapiar la puerta de entrada con piedras, en modo de barricada, entonando el himno a la libertad que tan alegremente habían cantado en la escena fabril del Acto I, con versos como: –*¡Animo, nuestra Tribuna! / ¡Con ella, con ella…!* No obstante, cuando un *pilluelo* callejero anuncia que se está acercando la tropa, se deshace el motín al instante, a pesar de los ruegos de Amparo de aguantar juntas, y queda esta, sola frente a la guardia…, encabezada por Baltasar. Una vez más se enfrentan los dos, Amparo *le mira fijamente y escupe en el suelo*.

**Acto III, Esc. 2ª**

Esta última escena es una joya en sí, en cuanto a la convergencia de factores dramáticos, psicológicos y simbólicos, que además se reflejan fielmente en la música. Durante el curso de la escena sonarán una variedad de motivos musicales expuestos anteriormente durante la ópera (como ya al final de la escena anterior sonó la marcha inicial de la obertura), creando así una sensación de cohesión y apoyando el desenlace dramatúrgico. El contraste entre la tragedia privada de Amparo y el éxito aparente de sus esfuerzos revolucionarios se reflejan en el decorado, que nos deja ver una habitación de *la humilde casa de Amparo*, como también la *calle con farolas*, representando los ámbitos privado y público. Suena una introducción instrumental de cuerdas que oscila entre patética y esperanzada, reflejando el estado de Amparo que está en su habitación, ya a punto de dar a luz, y aun así *sentada ante una mesa leyendo unos panfletos*. Ante los dolores del inminente parto, se lamenta: –¡Calla, hijo!, y en un monólogo, en el que a pesar del aparente éxito del movimiento revolucionario no puede esconder su amargura personal, le promete a su *hijo* un futuro más justo y próspero.

Entran Chinto y Ana, y esta – ante el estado de Amparo – se va en seguida a llamar a la partera. En una escena de las más sobrecogedoras de la ópera (*No gimas*), Chinto –ya solo junto a Amparo– le vuelve a prometer su amor incondicional, y se ofrece a ejercer de

padre del bebé que está por nacer. No cae en tierra fértil la propuesta, ya que Amparo la rechaza violentamente entre injurias y condenas, fingiendo tener la situación controlada.

Entra Ana con la partera, y comienza una escena propia de *ópera buffa*, debido a la personalidad de la partera, mal hablada y grosera, que por su talante y por cómo se comporta, ya debe llevar ejerciendo desde hace mucho tiempo. Le encomienda varios recados a Chinto, pidiéndole una serie de ingredientes que más bien dan la impresión de que va a hacer un buen caldo (le pide entre otras cosas una gallina, espliego y romero), además de demandar un buen trago de anís para ella misma y vino para Amparo. De paso, se mofa de sus colegas *charlatanes de galenos* (más jóvenes, se supone) y sus métodos.

Nos adentramos en lo que son los momentos más dramáticos de la escena final. Amparo, que desde la entrada de la partera se había callado, le grita a Chinto, en un momento de máxima tensión musical (*Una manda te encomiendo*), que antes de hacer los recados vaya a buscar a Baltasar y que le anuncie el nacimiento de su hijo, insistiendo mucho en que diga *niño*, no niña. Se ve que, a pesar de todo su rencor y sus resentimientos, aún alberga un mínimo de esperanza y cariño por Baltasar.

Ana le pregunta a la partera cómo está yendo el parto, y esta se lamenta de lo que tardan *estas primerizas*… En un baile grotesco, entre flautín *piccolo* y contrafagot, hace alardes de sus capacidades y su experiencia, presumiendo que a su edad aún sólo se le han muerto *dos en las manos*.

Cambia el foco de atención a la calle, *donde comienzan a verse grupos de gente comentando excitados las nuevas que han llegado de la capital*. Vuelve a sonar el himno a la libertad del Acto I, con dos coros alternando exclamaciones esperanzadas, sobre los recientes desenlaces políticos. Hasta los niños en la calle cantan: –*Federal, federal, / Dulce federal*…, sobre la melodía del villancico conocido *Navidad, navidad, dulce navidad*.

Vuelve Chinto de hacer sus recados, con noticias que en oídos de Amparo tienen que sonar tanto a gloria como a perdición. Por un lado, relata el bullicio en las calles a causa del desenlace victorioso de los esfuerzos revolucionarios (*Muy caro me ha costado*, oyéndose al mismo tiempo y entremezclado con su relato las declamaciones de la gente en la calle), por otro lado, no puede más que declararle a Amparo que Baltasar se fue para Madrid, con la hija de García, a la que le había dado *palabra de matrimonio*, noticia que para las pretensiones de Amparo significa la estocada final.

Aumenta el bullicio en las calles, *Amparo da un alarido*, y por fin exclama la partera que nació *una niña*. Este detalle, que difiere del original literario, donde efectivamente nace un niño, obtiene su justificación por la idiosincrasia del propio género operístico, ya que carga la escena aún más de contradicción y simbolismo: echa por tierra la última esperanza de Amparo de que fuera un niño (para atraer a Baltasar), y por otro lado simboliza el nacimiento de *la República*, utopía por la que luchó tan fervientemente.

Después de esta erupción dramática, la música se vuelve más amena y casi celestial, rindiendo tributo al nacimiento de la niña, a la que Ana toma en brazos *dulcemente*. Le canta una nana sobre la misma melodía que cantó Amparo al inicio del mismo acto, pero con un texto lleno de alegría y dulzor (*Cuando suenen las campanas*).

Se ve interrumpida por un último gran esfuerzo de Amparo, que se incorpora y grita un monólogo medio delirando *(¡Ah, maldito!)*, mezclando exclamaciones injuriosas y políticas con invocaciones a la *Madre mía del Amparo*, y acabando ya sin fuerza con las palabras *Justicia al pueblo*… antes de colapsar, de un modo que al espectador dejará incluso ante la duda de si falleció o sólo *des-falleció*.

Sin embargo, pronto se aclara que debe de tratarse de un simple desmayo, ya que Ana no se inmuta y prosigue su nana, cantándole a la niña sus dulces palabras de felicidad. Cae el telón, mientras Ana eleva a la niña y la muchedumbre en la calle se aleja, entonando el himno victorioso: –*¡Viva la libertad!*

## *LA TRIBUNA*

REPARTO:

Amparo
Ana
Rosendo
Chinto
Baltasar
Borrel
Presidente
Cuatro operarias

Obrero
Señora García e hijas
Sacerdote
Pastor 1 / 2
Capataz
Cigarreras 1 / 2 / 3
Partera
Coros Femenino, Masculino y Niños

## PRÓLOGO

*La escena representa la fachada principal de la Fábrica de Tabacos de Marineda. Ante la verja de hierro de la puerta principal están Chinto, vendiendo barquillos, y Rosendo, padre de Amparo. Paseantes, dos amas de cría, niños, etc... La tarde, que amenaza lluvia, no invita al paseo.*

CHINTO.- Barquillero,barquilleeeé!
Al rico barquillo de canela y limón.
¡Que vienen de La Habana!
Al rico barquillo de canela y limón.

ROSENDO.- ¡Ah desgraciado Chinto!
Mal negocio harás,
Eligiendo este lugar.

CHINTO.- Me gusta vender aquí.

ROSENDO.- Mejor venderías en jardines,
En plazas,
Pero no en este sitio,
Tan alejado del bullicio.

CHINTO …Pero no estaría ante esta puerta,
Ni vería de cerca el mar,
Ni sentiría en mi cara el sol…
…*(aparte*) del amor

ROSENDO.- Poco te importa mi negocio.
Si te interesara tanto,
Como mi hija Amparo te interesa,
Sería el más rico de Marineda.
*(Se pone a bailar un vals con su lata de barquillos.)*
Cuando yo vendía barquillo,
Miles de clientes tenía;
Después… Cuando
Amparo los vendía,
Los parroquianos por millones compraban.
Más desde que en esta fábrica,
Ella de operaria entró,
De mi negocio ya malcomo, ya mal vivo…

CHINTO.- ¡Calle, calle!

ROSENDO.- Y malbebo…

CHINTO.- ¡Calle,calle!
De su vejez no se queje,
No vaya a castigarle el Divino.

ROSENDO.- ¡Muerte me vas a causar! *(sale de escena)*

CHINTO.- *(Mirando al mar*)
Cuantos colores hay en ti,
¡Oh mar!
¡Cuántos paisajes muestras!
Mar, quiero contarte,
Que inquietudes turban mi mente,
Que amarras atan mi cuerpo,
Que nubes grises ciegan mis ojos.

Tranquilo vivía entre verdes prados,
Escuchando el susurro de los árboles
Y el rumor de los arroyos.
En busca de ventura llegué a Marineda,
Y cerca de su orilla, sin apenas notarlo,
Mi corazón estalló en pedazos.

Mar que ahora vistes de azul claro,
Y en la noche luces plateado,
Que a soñar invitas
A sufrir, a amar…
A amar sin ser correspondido.
¡Que tristeza! ¡Que soledad!
Mar, borra con tus aguas,

La burla y el desprecio
Que me ahogan.

(*Suena la sirena de la fábrica. Comienzan a salir las operarias que allí trabajan*)

¡Barquillero, barquilleeeé!
Al rico barquillo de canela y limón.
Que viene de La Habana.

(*Se acerca Rosendo, que estaba sentado en un banco*)

ROSENDO.- ¿Aun aquí? ¿Qué llevas en la bolsa?

CHINTO.- Unos melocotones.

ROSENDO.- ¡Mucho dinero, Chinto, gastas!

(*Comienzan a salir las empleadas de la Fábrica de Tabacos. Las esperan sus amigos, novios. Entran en escena Baltasar y su amigo Borrel.)*

CHINTO.- No son para mí.

ROSENDO.- Aun, peor me lo pones.
¡Aun peor!
¿Acaso crees, ingenuo,
Que los regalos abren corazones?

CHINTO.- Sé que no son llaves, pero…

(*En la puerta de la fábrica aparecen Amparo y su amiga Ana. Amparo se hace la distraída para no encontrarse con Chinto.*)

ANA.- (*Aludiendo a Chinto*)
Puntual te espera.

AMPARO.- Ese zopenco.

ANA.- Como todas las tardes,
Llueva o abrase.

AMPARO.- Ni a sol ni asombra
Me deja.

ANA.- No es mala escolta.

AMPARO.- Calla, desgraciada.

(*Se centra la escena en Baltasar y Borrel*)

BORREL.- ¿La has visto?

BALTASAR.- ¿A quién?

BORREL.- A la cigarrera,
A la hija del barquillero.
(*Se pone a imitar el vals de Rosendo.*)

BALTASAR.- ¿Cuál? ¿A esa que espera?

BORREL.- Si, hombre, esa,
(*Mirándola*)
Digna pieza para tan gran cazador.

BALTASAR.- Bella es en verdad.

(*Amparo y Ana delante del escenario. Chinto se acerca a ellas ofreciéndoles un melocotón. Baltasar se aproxima al grupo. Amparo mira con desprecio a Chinto. Toma el melocotón y se lo tira a Baltasar que lo atrapa. Se quedan mirándose fijamente*).

## ACTO 1º - ESCENA 1

*Interior de la Fábrica de Tabacos. Un grupo de operarias está trabajando en la confección del tabaco. Entre ellas está Amparo, en el centro, leyéndoles un periódico.*

AMPARO.- Título: ¿Hasta cuándo?
Leo:
Tomamos la pluma
Trémulos de indignación,
Para denunciar,
Ante el resignado pueblo,
Una nueva injusticia,
Del indigno gobierno
Que todavía aguantamos.

(*Murmullos de aprobación de las operarias*)

OPERARIA NUEVA.- (*En un aparte*)
¿Quién es esa?
¿Por qué lee?

ANA.- Amparo, la lectora.
Las compañeras, de acuerdo,
Le abonamos el tiempo perdido.
Ella nos informará
De lo que pasa en cada día.
De joven era lectora,
En una afamada peluquería.
Su lengua es suelta, Robusto
su acento,
Fuerte su expresión
Y clara su dicción.
Calla, calla, escucha…

AMPARO.- …la emoción ahoga nuestra voz,
La vergüenza enrojece nuestra faz,
Y si no bastan las palabras,
Recurramos a las armas y
Derramemos hasta la última gota
De nuestra sangre.

TODAS.- ¡Oh! ¡Muerte a los asesinos!
¡Viva la Federal!
¡Viva la libertad!

OPERARIA 1.- Ahora éste.

TODAS.- Amparo, lee, infórmanos, Abre
nuestros ojos, cuéntanos.

AMPARO.- (*Leyendo*)
"Acontecimiento incalificable".

TODAS.- Oíd, callad.
Silencio, charlatanas.

AMPARO.- "Acontecimiento Incalificable"
Se nos asegura, que hará dos días,
Tres guardias civiles,
Francos de servicio,
En el café de la Aurora entraron,
Y un oficial que allí había,
Les arrestó…

TODAS.- ¿Sólo por entrar en un café?
Y se dice que hay "*libertá*".

AMPARO.- Sólo por entrar en un café
Les arrestó…

TODAS.- …oíd, callad, callad.

AMPARO.- …y preguntándoles la causa,
De su entrada en el local,
Le respondieron que su objeto era,
Tomar café.

TODAS.- Natural, shisss,
Oíd, callad, callad.

AMPARO.- No obstante, fueron
Por tres días arrestados.
Personas bien informadas,
Aseguran que órdenes se han dado,
De prohibir la entrada,
A cafés y bares,
De gente no adepta al gobierno.
Tal es el caso del café de la Aurora.

TODAS.- ¡Qué vergüenza! ¡Qué gran villanía!
Abajo Prim, shiss.
Oíd, callad, callad.

AMPARO.- De ser cierto,
Un ataque constituye
A los sagrados derechos individuales,
Y a la también,
Industria libre y honrada
De los cafeteros.

TODAS.- …¡Oh! …de los pobres cafeteros.
Y resobra la razón.
¡Que infamia colosal!
Si hubiera libertad,
Más injusticias no habría.
¡Que infamia colosal!

AMPARO.- (*Blandiendo el periódico*)
Cuando vendrá la Federal,
Para que finalicen estas infamias.

TODAS.- (*Rodeando a Amparo*)
¡Viva la Federal!

¡Viva la libertad! Si
hubiera libertad,
Más injusticias no habría.
¡Viva la libertad!

(*Suena una sirena. Se comienzan a retirar todas las empleadas, quedándose solas Amparo y Ana*)

ANA.- Hora de almuerzo.

AMPARO.- …y de olvido de derechos

ANA.- (*Deteniendo a Amparo*)
Espera… siéntate,
Quiero platicar, quedémonos.
(*Saca unos bocadillos de una servilleta. Mira fijamente a Amparo*)
Vi esta mañana,
Fuego en tu mirada,
De pasiones embriagada.
Mi sangre se heló.
¿Qué pretendes, Amparo?
Aun oigo el latido de tu corazón.
Un peligroso juego has iniciado,
Tu destino creo has equivocado.
Amparo piensa…

AMPARO.- (*Alegre)*
El corazón no piensa,
Y no siempre engaña.

ANA.- Dos mundos diferentes,
Imposibles son de unir.
Noche y día,
Cielo e infierno,
Mundos diferentes son.

(*Ambas a dúo*)

AMPARO.- …anochecer,
…purgatorio seré,
…unidos por el amor.

(*Comienzan a entrar las cigarreras*)

ANA.- Tú aun tienes otro obsequiante,
Pero te callas.

AMPARO.- ¿Quién, mujer?

ANA.- El barquillero Chinto;
Derretido está por Amparo.

AMPARO.- ¡Ese animal!
Parece una patata cruda,
Por favor…

TODAS.- Sigamos…
Trabajemos.
*(Entregando el periódico a Amparo)*
Lee, lee.
Callad, callad.

AMPARO.- *(Con desgana recomienza a leer)*
La situación está próxima,
A entrar en el ánimo,
Que desde el primer día,
La revolución debió emprender...

(*Mientras lee, dos operarias comienzan a discutir*)

OPERARIA 2.- ¿Quién te lo dijo,mujer?

OPERARIA 3.- Todo se sabe…

OPERARIA 2.- Pues estás fresca…

AMPARO.- *(sigue leyendo)*
…los enemigos encubiertos
De la Republica Federal,
Acechando están al instante…

OPERARIA 1.- Y decidme, Amparo,
¿Qué significa la Federal?

ANA.- Significa…
¿Qué ha de significar?, ¡repelo!
Lo que predican esos.

OPERARIA 1.- Pues no me hago cargo…

AMPARO.- *Pa* que de *Madrí,*
El gobierno no se nos monte encima,
Y haya paz y trabajo y *libertá.*

TODAS.- (*aplauden las palabras de Amparo*)
Eso, eso,
Callad, callad.
Dejad escuchar.

AMPARO.- Es mi predia eterna,
Los peores, arriba, arriba,
Y nosotros, los *probiños,*
Mucho menos que abajo,
Quien no lo vea, ciego es, ciego es,

TODAS.- Quien no lo vea,
Ciego es, ciego es.

AMPARO.- Y si pudiera ¡oh Dios!
Una gran escoba manejar,
Yo, pueblo soberano,
Barrería a gobernadores
A ministros y generales,
Y en su lugar pondría,
A los que mi tan republicana gana,
Nombrara.

(*Todas aplauden. Entran agitados un grupo de empleados de la fábrica*).

OBREROS.- Los Delegados de Cantabria,
Llegan el martes por mar.
De la Unión del Norte,
Harán una realidad.

TODAS.- ¡Abajo la *capitalidá*!
¡Viva nuestra Federal!
¡Viva la República!
Con todos los honores,
Acudid a recibirlos.
¡Ellos bienvenidos sean!

OBRERO 1.- Un representante,
Que a homenajearlos acuda,
Debéis elegir…

TODOS.- Sin duda, Amparo,
Amparo, Amparo.

OBRERO 1.- Sea, sea Amparo.

TODOS.- ¡Viva la Federal!
¡Viva la Unión del Norte!
Con todos los honores les recibiremos.
Amparo será nuestra voz.
¡Viva la Federal!
¡Viva la libertad!
De la libertad el sabor conoceremos,
Y bajo la sombra de nuestra bandera
A los opresores venceremos.
¡Viva la libertad!

## ACTO 1º - ESCENA II

*Exterior del salón de "El Círculo Rojo", el lugar donde se va a celebrar el encuentro con los representantes cántabros. El local está oculto por multitud de gente con pancartas, paraguas, etc., que en un momento determinado se separarán y dejarán ver el interior del salón, adornado con banderas rojas.*

*En la calle, entre la multitud, están Baltasar y Borrel con las de García (madre y dos hijas).*

PUEBLO (coro masculino).-
Falta poco para el gran momento,
Su llegada al muelle
Ya anunciaron.
El barco, sin novedad,
En el muelle atracó.
Falta poco para su llegada,
La sala, luminosa, ya está preparada.
La Unión será una realidad.

SRA. GARCIA.- (*con desprecio, mirando a la muchedumbre*)
Animadito el paseo…

BORREL.- Animadísimo lo encuentro yo.
Los delegados de Cantabria,
Sin duda no tardarán.

SRA. GARCIA.- ¿Los delegados de qué?

BORREL.- La Unión del Norte viene afirmar.

SRA. GARCIA.- ¡Vaya una idea!
Huyo de esas confesiones.

¡Que fastidio, Señor Borrel!

HIJA 1.- Nadie hay conocido.

SRA. GARCIA.- Vivas y mueras,
Abrazos y apretones de manos
Vergonzantes.

HIJA 2.- El tío Isidro,
Dice,
Que si esto sigue así,
Dice,
Comercio e industria cerraran.

HIJA 1.- Y también iglesias quemarán.

HIJA 2.- No me gustan los alborotos,
Con tanta trifulca,
Los teatros están tan sosos…

HIJA 1.- La Sobrado dicen que es republicana.

SRA. GARCIA.- ¡Qué horror!
Cosa más cursi.
Paseen, niñas, paseen.

(*Baltasar y Borrel se quedan rezagados, mientras las García salen de escena)*

BORREL.- *(aludiendo a las niñas de García)*
Entreténgalas, entreténgalas usted.
Pero, por otro lado,
Búsquese distracción,
No va usted a atarse,
A su edad.

BALTASAR.- Todo se sabe en esta ciudad,
Líos, historias, lances.
Pero hay una muchacha,
Sola en mi pensamiento,
Que si,
En verdad,
Me hace soñar.

BORREL.- ¿Una muchacha?
La de García no será.

BALTASAR.- No amigo, no.
Estos lances de alta escuela,
El suelo no ahuyentan.
Es…una cigarrera.

BORREL.- ¡Una cigarrera!

BALTASAR.- Pocos días hace,
Usted me la mostró,
De ella me habló.
La hija del barquillero.

BORREL.- Toma, toma.
El muy pícaro.
Esa mujer es una joya…

BALTASAR.- Le advierto Borrel,
Que hasta el momento,
Nada ha sucedido.
Apenas un par de miradas…

BORREL.- Principio quieren las cosas…

*(La multitud empieza a alborotarse. Aparece en escena Amparo, seguida de un grupo de cigarreras. Viene vestida con traje de percal claro y pañolón de Manila, de un rojo vivo. En su mano trae un ramo de rosas rojas con cintas doradas)*

GENTE.- ¡Ya se aproximan!
¡Ya se acercan!
Inminente es su llegada.

AMPARO Y HOMBRES.-
¡Suenen los himnos!
¡La Marsellesa!
¡Himno de Garibaldi!
*(Amparo)*
¡Himno de Riego!
*(Todos)*
¡Viva la Unión!
¡Viva la libertad!

AMPARO.- ¡Y viva la Federal!

(*Acordes del Himno de Riego)*

BORREL.- ¿La ve usted?
Esta chica vale un Perú.

BALTASAR.- Y olé, ¡que guapa es!

BORREL.- Porqué se meterá en política.

BALTASAR.- Es una epidemia.
Desayunamos política,
Almorzamos política,
Y en la noche,
Nos arrebata a las bellas,
Y cenamos política.
*(Cesa el himno)*

CIGARRERAS.- ¡Y viva la Federal!

(*La muchedumbre se separa y deja ver el interior del Círculo Rojo, profusamente decorado, donde se celebra la recepción a los miembros de la Unión del Norte. En un estrado preside un anciano de barba blanca; a su alrededor los acompañantes cántabros, políticos locales, etc. Se reflejan las actitudes dispares acerca del porvenir de la Unión)*

AMPARO.- ¡Nuestro sueño hecho realidad!
No son supuestas aventuras,
Ni heroicidades soñadas, Ni
sacrificios consumados.

Soñaba, ilusionada,
Que a mi puerta llamaba, Una
noche lluviosa y sombría,

Un viejo héroe.
"Me persiguen", decía,
"ayudadme, socorredme,
La policía me acosa".
Y yo, compasiva,
En mi estancia lo escondía.
Más tarde,
Por recónditas callejuelas,
A seguro escondite lo guiaba.
Unas monedas ahorradas,
Le proporcionaba.
Un haz de proclamas recibía,
Para repartir al siguiente día.
"Si te cogen, ánima al cielo",
Sonriente me decía.
Con celo y sigilo las distribuía,
Y como recompensa de tanta fatiga,
Un apretón de manos frías,
Una mirada de gratitud,
Del fugitivo sólo esperaba…

TODOS.- ¡Esta chica es la libertad!

BANDO 1.- El primer paso se ha dado,
La firma ya se ha efectuado,
Cimiento inamovible será…

BANDO 2.- Mientras haya unidad.
¡Utópica realidad!

BANDO 1.- La Unión del Norte,
A la de España llevará…

BANDO 2.- Si eso no fuera soñar…

BANDO 1.- Y ejemplo del mundo entero será.

BANDO 2.- Utópica realidad.

PRESIDENTE.- Señores, sólo pido,
Amor, paz, fraternidad

BANDO 1.- La Unión del Norte,
A la de España llevará,
Y ejemplo del mundo entero será.

BANDO 2.- El camino arduo parece.

PRESIDENTE.- Tengamos confianza, señores,
La Unión Federal triunfará.
Juntos iniciemos la senda,
Y olvidemos la inquietud.

*(Amparo, seguida de unas compañeras, se acerca, temblorosa al presidente. Está muy emocionada. Le ofrece el ramo de rosas)*

OPERARIAS.- Señor presidente,
Emocionadas, Estas
modestas operarias, Humildes
y honradas cigarreras, Este
ramo le ofrecemos,

En prueba de fidelidad,
Y para manifestar,
Nuestra devota adhesión
A la fraternal Unión.

AMPARO.- Nuestros corazones,
Laten animados,
Nuestra sangre,
Hierve avivada por la emoción.
Nuestra…nuestra garganta, Solo
un clamor sabe emitir:
¡Viva la Federal!
¡Viva la Libertad!

*(Los asistentes aplauden el discurso de Amparo. El presidente la llama a su lado)*

PRESIDENTE.- Acércate jovenzuela.
¡Que gran fuerza emanas.
Que hasta a duchos políticos, asombras!
Ven a mi lado y cuenta.
Se que eres cigarrera,
Y que a tus compañeras lideras,
Que tuyos son sus problemas, Y
tuyos sus afanes,
Que su inorancia palias,
Y sus ojos abres.
Eres luz y faro,
Como el que esta ciudad guía,
Torre que de enemigos guarda,
Tribuna del pueblo,
Que enseñanzas acumulas.
Tribuna,
Este desde ahora será tu apodo.
¡Tribuna!

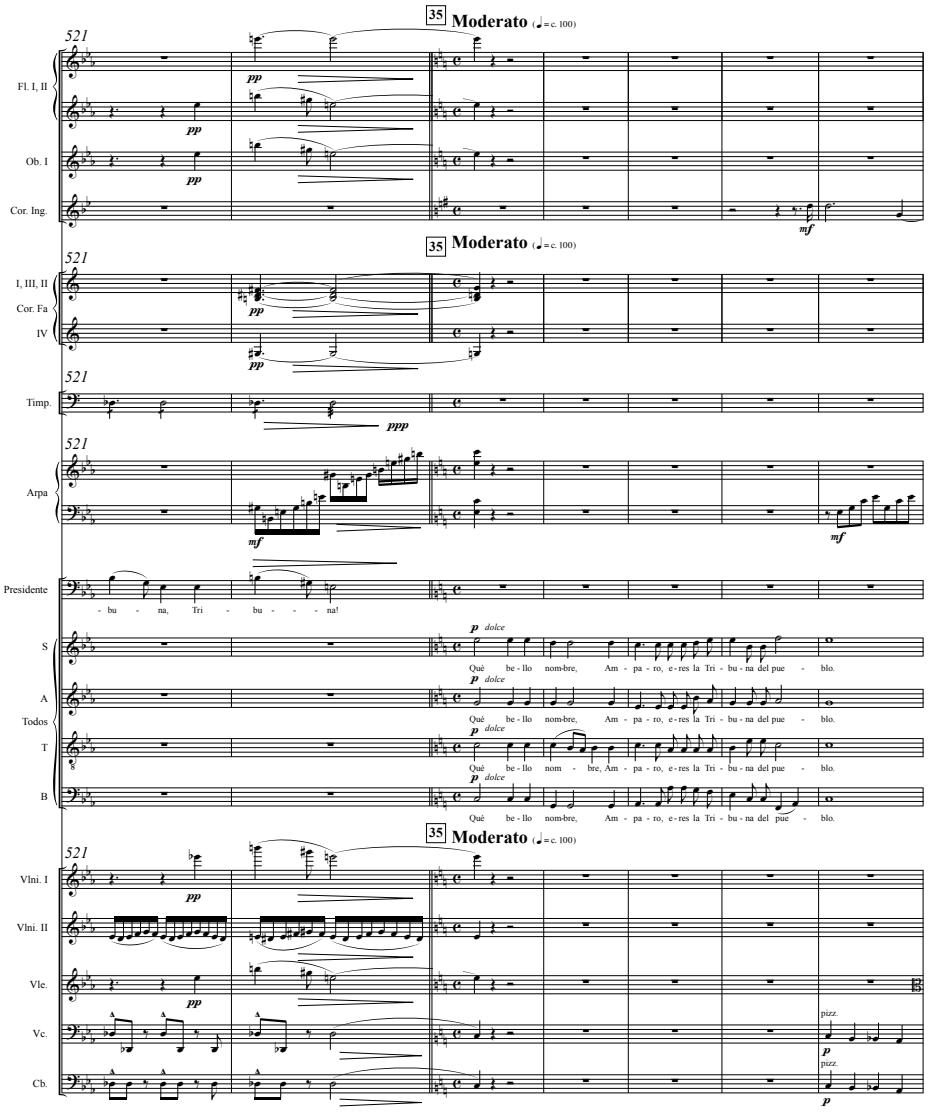
TODOS.- Que bello nombre,
Amparo, eres la Tribuna del pueblo.
Sé nuestro faro,
Tribuna, Sé
nuestra guía,

Tribuna,
Nuestra torre,
Tribuna, Amparo la Tribuna

AMPARO.- (*Muy emocionada)*
¡Viva!
Viva usted… muchos años,

TODOS.- ¡Viva la Tribuna del pueblo!
¡Viva la Unión del Norte!

Amparo, la Tribuna - Partitura - Acto I / Esc. 2ª






© 2017 CASA-MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN. *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, núm. 12, pp. 199-242.

## ACTO 2º - ESCENA I

*El escenario esta ocupado por un chiringuito, eje principal de las tres escenas en que se desarrolla el acto. En la primera escena estará decorado con motivos propios de la fiesta de la Candelaria, patrona de las cigarreras y que se celebra durante el mes de febrero. Cerca del chiringuito hay un pequeño altar donde se encuentra una imagen de la Virgen adornada con profusión de mimosas.*

*En escena Amparo, Ana y varias operarias están decorando el altar y el porche del chiringuito.*

ANA.- El mundo está perdido,
Un puro revoltijo.
¿Habéis oído,
Lo que en las Cortes pasó?
Un diputado de la Cataluña,
Dicen que dijo,
Que Dios no había,
Y dicen que de la Virgen,
Que dijo esto y lo otro.

OPERARIAS.- ¿Y no le mataron?
¡Qué hombre mal hablado!

AMPARO.- ¡Lengua de escorpión!

OPERARIAS.- No habrá Dios para él, no.

ANA.- Y otra cosa hay,
Que mete aún más miedo.
Por esas capitales, dicen, Que
mala gente niños roba…

OPERARIAS.- Ángeles…
¿Para degollarlos?

ANA.- No mujer.
¡Son los protestantes!

AMPARO.- Una religión de allá,
De los *inglis manglis.*
Que no rezan, sino cantan,
¡Y a sus clérigos casan!

OPERARIAS.- ¡Jesús!
¡Qué escándalo!
¡Qué pecado!
¿Y el *Arcebispo,*
No los condena?

AMPARO.- Van contra el *Arcebispo,*
Contra los canónigos,

ANA.- Y contra el mismo Papa de Roma.

ANA.- Y contra Dios y contra los santos.

OPERARIAS.- Y hasta contra
La Virgen de la Candelaria,
…que hoy es su día,
…pongamos más mimosas,
…y más candelitas,

De blanca cera,
Que hoy es un día de los más grandes,
Que fue cuando la Santa Virgen,
Su primer *dolorito* tuvo.

*(Entra Chinto con un gran paquete de guirnaldas que entrega a una de las operarias. Estas lo recogen y se van a adornar el interior del chiringuito)*

AMPARO.- (*A Chinto, enojada)*
¿A que entras con nosotras?

ANA.- Mujer,
Que operario ya es de la fábrica,
Y mismo derecho tiene que otros.

CHINTO.- (*Dirigiéndose a Amparo)*
Se me hacían,
Dos palabritas.

AMPARO.- ¿Dos palabritas?
Más tengo que hacer,
Que tus tonterías oír.

CHINTO.- Lo que es tenerte voluntad,
Te tengo,
Desde el primer día que te vi,
Y me gustas más…
Que no se qué.
No pienso en otra cosa,
Que en tus quereres.
Y te quiero más…
Que no se qué.
Y me veo destruido,
Y el cuerpo,
No me quiere dormir.

(*Amparo hace un gesto de desprecio)*

ANA.- Mujer, no mohines.
¿No ves que te pide quereres?

AMPARO.- Si no te quitas de adelante,
Serás zopenco,
Repelo te voy a dar.
Hago de ti una desgracia.
¡Ay madre, que cruz!

(*Chinto sale corriendo de escena)*

ANA.- Y tú ¿qué eres?
Cigarrera como tu madre,
¿Y él qué era?
Barquillero como tu padre,
Y que mejor él ahora está.
Que por ahí digan,
Que eres graciosa,
Que a los hombres encandilas,
Y que si tal,
Y que si cual.

Conversa y solo conversa.
El es bueno,
Y trabaja,
Pues a eso vamos,
Que a lo otro ¡patarata!

(*A lo lejos se oye la procesión de la Virgen de la Candelaria. Comienzan a entrar los mozos)*

CORO MOZOS.-
Como está escrito en la Ley del Señor,
Un par de tórtolas y dos palominos,
Ofrecieron por Él,
Como está escrito en la Ley del Señor.

SACERDOTE Y CORO.-
Señor Padre,
Que de la nada todas las cosas creaste,
Y ordenaste que esta cera,
Por las abejas elaborada,
Para formar estos cirios sirviese,
Os rogamos,
Por intercesión de la Virgen de la Candelaria,
Cuya fiesta hoy celebramos,
Bendigáis estas candelas,
Para que sean luz de los hombres,
Y salud de sus cuerpos y almas,
Por mar y por tierra.

CORO MOZOS.-
Como está escrito en la Ley del Señor,
Cumplidos los días de la Purificación,
Llevaron al Niño a Jerusalén,
Como está escrito en la Ley del Señor.

(*Entran Baltasar y Borrel)*

TODOS.- ¡Viva la Candelaria!
¡Viva nuestra patrona!

BORREL.- Tanta republica,
Y tanta oración,
Solo sirven para producir,
En la cabeza confusión.

BALTASAR.- (*Llamando la atención sobre la figura de Amparo)*
Calla… déjate de ripios… mírala.
Tan tierna y delicada,
Tan imperiosa y dominante.
Apetito de fumador,
La llamaría,
Que a toda costa aspira,
A consumir,
El más codiciado cigarro.

(*Se acercan a Amparo y a Ana)*

AMPARO.- Hoy se casan los pajaritos,
Día de la Candelaria…

Hoy se casan…

*(Baltasar la toma de la mano. Ana se acerca a una mesa del chiringuito con un atadillo en el que trae la merienda. Con la mira invita a Borrel. Poco a poco se irá retirando el coro quedando solo unas pocas parejas en el chiringuito. Ana está coqueteando con Borrel)*

ANA.- En la procesión no le vi.

BORREL.- No mujer,no,
Por quien soy,
Que no fui.

ANA.- Pero ayer,
En la misa de San Andrés,
Bien que fue,
Que la García cantaba.

BORREL.- Mejorarla hasta una chicharra podría…

ANA.- Pues por la oficialidad,
Ella dice
Que es muy alabada.
¿Cuántas ha cogido ya?
Goloso.

BORREL.- Mire,
Que hermosa esta fresa…

ANA.- ¡Larpeiro!
¡Ay!
Cuidado, Señor,
Que come un moscón.

(*Siguen merendando. Ana, con una botella en la mano se levanta)*

Hágame el molinillo.

*(Borrel la toma por las manos y juega con ella. Ana se moja el vestido con el vino)*

AMPARO.- Hija mía, por Dios,
Como te has puesto,
Ven a mi casa
A por ropa seca.

ANA.- No,
A la mía…
El cuerpo me pide cama.

AMPARO.- Toma mi mantón siquiera…

BORREL.- Espere Anita
Que yo la acompaño,
Puede ocurrirle a Usted algún revés.

ANA.- ¿Sabe qué venía pensando?

BORREL.- Diga Usted.

ANA.- Que es *Usté…* una alhaja…

(*Salen de escena. Amparo y Baltasar se quedan solos. Al cabo de un instante, Amparo, tímidamente, intenta levantarse)*

AMPARO.- Me voy a mi casa.

BALTASAR.- Amparo,
Ahora no,
No te marches,
Que estamos en el paraíso.
¿Por qué te escapas
Siempre de mi?
¿Acaso no sientes
Lo que yo siento?
Tan mal me tratas…

AMPARO.- ¿Usted que quiere que yo haga?

BALTASAR.- Que mejor te portes…

(*Amparo se encara a Baltasar)*

AMPARO.- Pues hablemos claro.

BALTASAR.- Di, hermosa, Amparo mía.

AMPARO.- Usted…
Quiere comprometerme,
Conducirse, Como
los demás se conducen, Con las
muchachas de mi esfera.

BALTASAR.- No, por cierto.

AMPARO.- Mire usted,
Que bien sé,
Lo que en este mundo pasa.
Mucho hablar, y después….
Mi honor,
Es como el de cualquiera,
Soy hija del pueblo
¿Sabe *Ustez*?
Pero tengo mi altivez.
¿Comprende? La
sociedad se opondrá A
nuestra boda…

BALTASAR.- ¿Y porqué?

AMPARO.- ¡Y por qué!

BALTASAR.- No soy el primero,
Ni el segundo,
Que se casase con…
¡Hoy no hay clases sociales!

AMPARO.- Pero su familia,
Sus amigos,
¿Piensa que no desdeñarían, A
Amparo, la hija del pueblo?

BALTASAR.- ¡Qué importa eso!
Mi familia es una cosa,
Yo soy otra.

Amparo, la Tribuna - Partitura - Acto II / Esc. 1ª

504 — 37

Fl. I, II, III — *pp*

Clar. in Si♭ II

Cl. B. in Si♭

Fg. I, II

Cor. in Fa I — *mp*

Arpa

Cel.

Amparo — *p drammatico*: -cir - se co-mo los de - más se con-du - cen, con las mu-cha - chas de mi es - fe - ra. Mi - re Us - ted, que bien sé,

Baltasar — Di, her - mo - sa, Am - pa - ro mi - a. No, no, no, por cier - to.

Vlni. I — *pp dolciss.*

Vlni. II — *pp dolciss.*

Vle. — *dim.* — *pp dolciss.*

Vc. — *dim.* — arco (sempre pizz.) — *pp dolciss.*

Cb. — *dim.* — *pp dolciss.*

510

Ob. I — *p*

Fg. I — *p*

Timp. — *mp* — *mf*

Amparo — *f con calore*: lo que,en es - te mun-do pa - sa. Mu - cho ha - blar, y de - pués... Mi ho - nor, es co-mo,el de cual - quie - ra, soy

Vlni. I

Vlni. II

Vle.

Vc.

Cb. — div.



© 2017 CASA-MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN. *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, núm. 12, pp. 199-242.

AMPARO.- ¿Se casaría *Ustez* conmigo?

BALTASAR.- Si, vida mía…

AMPARO.- No,no,
No basta el jarabe de pico, ¿entiende?
¿Me lo juraría *Ustez*?

BALTASAR.- Lo juro solemnemente, Amparo.

AMPARO.- ¿Me lo jura de una vez?

BALTASAR.- ¡Te lo juro de una vez!

*(La besa apasionadamente. Se levantan dirigiéndose a piso superior del chiringuito)*

AMPARO.- ¿Por el alma de su madre?
¿Por su eterna condenación?

BALTASAR.- Tu voluntad.

AMPARO.- ¿Delante de la cara de Dios?

*(Baltasar vuelve el rostro)*

BALTASAR.- Si… si…

## ACTO 2º - ESCENA II

*El mismo chiringuito de la escena anterior, pero la acción se desarrolla a finales del mes de mayo. Las cigarreras están celebrando una comida. Han terminado el yantar y animadas por el vino y la abundante comida están cantando.*

CIGARRERAS.- *Válgame Dios ¡Ay de min!*
Qu'as probes das cigarreras,
Non ganan para zapatos
¡Por eso andan de chinelas!

S'a nosa Coruña está probe,
Non e por falta de diñeiro,
Que descubremos unha mina,
De xastres e zapateiros.

Válgame Dios,
Válgame Dios,
Ay de mi, ay de mí,
Que las probes, que las probes,
las cigarreras nos ganan ni para…
Válgame Dios,
Válgame Dios.

ANA.- Velay, lo que viene.

CIGARRERA.- De gabanón negro,
Que un *mesmo* cura parece.

ANA.- Cura no es,
Que patillas lleva,
Como un padronés.

AMPARO.- Es un *"ínguilis"*,
*Paíce* que la barba
Pintaron con azafrán.

ANA.- ¿Y aquello qué es?
Un anteojo en un solo ojo,
Y colgado en el aire.

CIGARRERA.- Callad que vienen *pa cá*.

AMPARO.- (*Cantando)*
Me gusta el gallo,
Me gusta el gallo,
Me gusta el gallo,
¡Con azafrán!

PASTOR 1.- A los pies de ustedes,señoras.

PASTOR 2.- Tengan la bondad,
Queridas señoras,
De aceptar estos folletos,
De la verdadera iglesia de Jesús

PASTOR 1.- (*Repartiéndolos)*
Cristo y Babilonia.
La Biblia revisada.

AMPARO.- ¡Oiga *Ustez*!
Esto que nos da,
No nos hace falta,
Ni lo queremos para nada.
Vaya a engañar a otras,
Que aquí bobas no *semos.*

PASTOR1.- Señora,
Que no es mi ánimo el ofenderla,
Solamente quiero iluminarlas,
Con la luz del Señor…

AMPARO.- Pensará, señor mister,
Que *semos* infelices, Que
por triste peseta, Comprar
pueden ustedes. Sepa
usted, señor mister,
¡Repelo! Que,
Ni por las minas del Potosí,
Renegamos, como Judas,
De Dios Jesús.

PASTOR 1 Y 2.- Señoras, hermanas nuestras,
Tómense ustedes,
La molestia de reflexionar,
Y de nuestras intenciones,
La pureza verán,
De darles a conocer,
La doctrina del Salvador.

AMPARO.- Y de su santa Madre,
Que de ella renegáis.
¡Pajarracos!

ANA.- Pajarracos azafranados.

AMPARO.- (*Cogiendo los folletos y tirándolos al aire)*
De parte de nuestra señora,
*Paque* no hagáis maldad.

TODAS.- *(pegándoles e increpándoles)*
Me gusta el gallo,
Me gusta el gallo,
Me gusta el gallo,
Con azafrán…
Darles *pal* pelo,
Me gusta el gallo,
Me gusta el gallo….

(*Quedan solas Amparo y Ana)*

ANA.- ¿Quedas aquí?
Pensarás, infeliz,
En próximo matrimonio.

AMPARO.- Y porqué, un suponer,
No se ha de casar con una.
No soy de la misma madera,
Que a otras ha sucedido.

ANA.- Ya señora te ves…
Soñadora…

AMPARO.- A cada pitillo que elaboro,
El suave crujido del papel,
Una esperanza dulce acompaña,
Que surge en mi corazón.
Cuando sea una señora,
No, no seré altanera como otras,
Que cuando arrastran sedas,
Miran por encima
A sus amigas de ayer.
Con afabilidad suma,
Las saludaré en la calle,
Enseñaré mi casa,
¡Mi hogar!
Con permiso del marido,
Una casa,
Con sillón de damasco carmesí,
Con consola de caoba,
Espejo dorado,
Y tantas, tantas, bujías encendidas.
¿Entiendes, Ana, mi soñar?

ANA.- Esas cosas no tienen remedio,
Hacen ver lo blanco negro.

AMPARO.- Y de que sirve,
Ser una santa,
Si la gente no lo cree y estima.

AMPARO Y ANA.- Que han de hacer,
Las *probes* de este mundo,

Sin tener a nadie,
Que por ellas mire…
Más que perderse,
Más que lamentarse.

ANA.- Y las consecuencias
De vuestra unión.

AMPARO.- Un secreto llevo en mi vientre…

ANA.- ¡Amparo!

AMPARO.- Silencio, por favor,
Es nuestro secreto.

ANA.- No lo sabe.

AMPARO.- A su tiempo.
Y calla, que ya viene ahí.

(*Entra Baltasar)*

BALTASAR.- Buenas tardes

ANA.- Buenas nos la de Dios
*(Aparte)*
Buen talante no trae

*(Amparo se acerca a él y le da unos cigarrillos. Baltasar lo enciende y comienza a fumar distraído. Ana,saliendo)*

Quedad con Dios.

BALTASAR.- Muy devota se ha vuelto,
La pelona.

AMPARO.- ¡Baltasar!

*(Baltasar queda en silencio, pensativo)*

AMPARO.- No vienes muy alegre.

BALTASAR.- Trabajo tuve en volver,
Hay obligaciones que cumplir,
Y he de tener recato en nuestro trato.
A espaciar nuestras citas,
Me veo obligado.

AMPARO.- Ya son
Cada vez más dilatadas.

BALTASAR.- Tu compañía, sabes bien,
Me es muy grata,
Pero mis deberes,
Cada día son mayores.

*(Amparo permanece callada, angustiada. Un largo silencio sucede. Amparo le toma de la mano, como si quisiera retenerlo)*

Dicho esto, he de marcharme
Asuntos de servicio me reclaman.

(*Amparo, resuelta, se levanta y se planta ante él)*

AMPARO.- ¿Qué pretendes, Baltasar?

¿Abandonarme?
Ahora, justo es,
Que cumplas tu palabra.

BALTASAR.- Ahora… la palabra.

AMPARO.- ¡De casarte conmigo!
Derecho creo, que tengo a pedir.

BALTASAR.- Mujer…mujer,
No todas las cosas,
Salen a medida del deseo.
Pequeñas circunstancias,
El destino hacen cambiar,
Mi situación
Y mi familia
Me impiden venir,
Contra mi deseo.

AMPARO.- Tu familia… tu familia.
No decías que yo era una,
Y ella era otra.
Tu linaje acaso mancho,
No eran mis padres honrados,
No me gano la vida dignamente,
Sin pedir nada a nadie.
¿Algo te he pedido?
No te fui siempre fiel…

BALTASAR.- No es eso mujer.
Lo que deseas,
Lo que deseamos,
Comprometernos es imposible.

BALTASAR Y AMPARO.-
Deja pasar el tiempo,
Que me asiente en la vida,
Que mi carrera se establezca,
Que sea independiente.

*No comprometernos…*
*No comprometernos…*
*Pero tú te figuras,*
*Que soy tonta ¡repelo!*
*La comprometida, la engañada,*
*Soy yo ¡la Tribuna!*

BALTASAR.- No llores, no grites.

AMPARO.- Habla claro.
¿Nos casamos?

BALTASAR.- Ya te lo he dicho,
Ahora no.
El tiempo lo dirá.

AMPARO.- ¿Y cuándo?

BALTASAR.- El tiempo lo dirá.

AMPARO.- ¡Basta ya!

No quiero seguir escondida,
Ir a verte oculta,
En noches de frío.
Cualquier día verás,
Cuando te cruce por la calle,
Que de tu brazo me agarro,
Y canto, canto allí mismo,
Todo lo que pasa.
¿Entiendes, Falsario?
¿No tienes miedo a condenarte?
Pues si así mueres,
¡Fijo te condenas!
Y si viene la Federal,
En nombre de la Libertad,
¡Te mato!
Para que antes,
Al infierno vayas.

*(Amparo le escupe a los pies y sale airada)*

## ACTO 3º - ESCENA I

*Es otoño. Ante la puerta de la Fábrica de Tabacos permanece Amparo sola, con Ana y demás cigarreras al fondo. El estado de gestación de Amparo es ya patente. Está sentada sobre una piedra en primer término. La luz la ilumina sólo a ella.*

AMPARO.- Duerme mi dulce amor,
Espera a nacer.
Aguarda niño mío querido,
Aguarda a que salga el sol.

Cálido te abrigará,
Y te dará calor.
Espera mi niño,
Aguarda niño mío.

El ansiado tiempo de la luz
Te alumbrará
Y te enseñará el camino
De la felicidad.

Tu mísera cuna en trono
Se convertirá,
Y los pobres pañales
De seda vestirás.

Niño, espera, que tu madre
Te dé con amor su mano
Y te lleve por un camino
De justicia y felicidad.

Tu llegada
Las tinieblas disipará.
Aguarda mi niño,
Que poco falta ya.

ANA.- Qué cuenta tan larga,

Qué cuenta tan larga,
Darán a Dios,
Estas sanguijuelas.

CIGARRERAS.- Que nos chupan la sangre toda.

ANA.- ¡Qué justicia es ésta!
Unos trabajan la tierra,
Y otros comen el trigo.

AMPARO.- Unos siembran y otros recogen.
Unos plantan la viña,
Y otros beben el vino.

ANA.- El que está debajo,
Debajito se queda.

AMPARO.- Lo que yo digo;
Hígados hay que tener,
*Pa* que nos quiten lo ganado.

CIGARRERAS.- Que ya lo tenemos ganado,
Y bien reganado,
Y bien trabajado.

AMPARO.- ¿No hacemos cigarros?
¿No cumplimos?
Que nos paguen lo nuestro.
¿No cumplimos?

ANA.- Que ya meses llevamos,
Sin ver ni un real.

CIGARRERAS.- Sin la paga,
No entramos,
No trabajamos.

AMPARO.- ¿Cigarreras no somos?
¿No cumplimos?
Que nos paguen lo nuestro.
¿No cumplimos?

ANA Y AMPARO.- Que ya meses llevamos,
Sin ver ni un real,
Sin ver un real.

TODAS.- Sin la paga, No
entramos, No
trabajamos.

*(Sale el capataz de la fábrica)*

CAPATAZ.- ¿Aquí qué sucede?
¿Qué significa este escándalo?

AMPARO.- Que hoy no se entra.

CIGARRERAS.- ¡Ea! No se trabaja,
Que no se entra.

ANA.- Que hacen con nosotras
*Iniquidás.*
¡Y no aguantamos más!

CIGARRERAS.- ¡Y no aguantamos más!
¡Sanguijuelas!

CAPATAZ.- Pero, ¿qué piden?

AMPARO.- ¡Justicia queremos!

CIGARRERAS.- Justicia y que nos paguen,
Que nos paguen lo nuestro.

CAPATAZ.- Vuelvan pronto al orden,
Y a la compostura.
No se entiende nada,
Hablen con más finura.

AMPARO.- No pedimos nada que no sea nuestro,
Estamos resueltas,
Resueltas, de verdad,
A exigir lo nuestro,
Y que abonen el jornal,
Ganado honrosamente, honrosamente
Con el sudor de nuestras frentes.

CIGARRERAS.- Sí, así se habla.

CAPATAZ.- Despejen el portal,
O, a nuestro pesar,
Obligados nos veremos,
A llamar a la guardia.

TODAS.- La guardia, la guardia,
Que venga,
Que nos eche.

CAPATAZ.- Tú entra, Tribuna,
Y platica con el patrón,
Y vuestras quejas presenta.

*(Entra Amparo. Las compañeras quedan comentando)*

CIGARRERA 1.- Animosa sigue la *probe,*
Con lo que tiene que soportar.

CIGARRERA 2.- Que si alguna envidia excitaba,
Ahora se volvió lástima.

CIGARRERA 3.- Dicen todos en la calle,
Que las García,
El gran pleito que tenían,
Han ganado.

CIGARRERA 1.- Y ya toda la herencia,
Han *recuperao.*

CIGARRERA 2.- Y el célebre Baltasarito…

CIGARRERA 3.- … Detrás de ella anda,
Las García.

TODAS.- A embolsarse el dinero,
Ciento y un mil duros.
Que belleza no hay,
Pero sí hermoso capital.

CIGARRERA 1.- Si hubiese justicia…

ANA.- Ya se ve,
Justicia, hay de dos maneras,
Una, a rajatabla, *pa los probes*,
Y otra, de manga ancha,
*Pa* los que son ricos.

CIGARRERA 3.- Estos malditos de Dios,
Solo valen, repelo,
*Pa* perder chicas buenas,
Chicas inocentes.

*(Vuelve Amparo)*

CIGARRERA 1.- Ahí viene Amparo,
Cuenta, ¿qué te dicen?

TODAS.- Cuenta, cuenta, Amparo.
¿Pagan o no pagan?

AMPARO.- Medio mes nos ofrecen,
Hasta la remisión de fondos,
¡Nos negamos señor!
Le dije,
Que a ustedes *ná* les falta,
Y a nosotros ni *pa* el pan
De nuestros hijos tenemos.
Amenazo me con la Guardia Real,
¡Que venga la guardia!
Le dije,
Que a las cigarreras,
Con la Tribuna al frente,
Se encontrarán.

ANA.- Hagamos barricada.

TODAS.- Cojamos piedras,
Tapiemos la puerta.

(*Amparo toma un objeto de grandes dimensiones y con gran esfuerzo lo coloca delante de la puerta de acceso a la fábrica)*

Mirad Amparo, la Tribuna,
Tan adelantada en meses,
Y como trajina.
Ella sola la piedra levanta.
¡Animo, nuestra Tribuna!
¡Con ella, con ella...!
¡Amparo, la Tribuna!

*(Todas cogen piedras y cosa para levantar la barricada)*

PILLUELO.- ¡Viene la tropa!

TODAS.- *(Con espanto)*
¡Viene la tropa!

AMPARO. ¡No temáis,
No nos comerán!

*(Un pelotón de la guardia, con Baltasar al frente, se pone ante ella. Las cigarreras, asustadas, se retiran al fondo de la escena. Amparo se enfrenta firme ante Baltasar. Se dirige hacia él, le mira fijamente y escupe en el suelo)*

## ACTO 3º - ESCENA II

*La escena representa la humilde casa de Amparo; una amplia habitación que es cocina, sala y dormitorio. Rodeándola una calle con farolas. Amparo está sentada ante una mesa leyendo unos panfletos. Está ya con dolores del inminente parto.*

AMPARO.- ¡Calla, hijo!
Ahora sí que llegó la nuestra.
Macarroni de una vez se va,
Luego deja a Pi y Margall.
Sal Amadeo de Madriz,
Que hoy llega la Federal,
Que la república se proclama ya.
*(Da un grito de dolor)*
¡Calla, hijo!
Que tus ojos injusticias no verán,
Y no tendrás,
En jamás, falta de pan.
¡Calla, hijo!

*(Entran en escena Chinto y Ana)*

AMPARO.- No me tengo… Piernas
tengo de trapo.

ANA.- ¿Qué sientes?, amiga.

AMPARO.- Siento frío, mucho frío…
Y sueño, mucho sueño,
Pero, al mismo tiempo,
Rabio por andar,
Por trajinar,
Por sollozar.

ANA.- Chinto, rápido, ve por la partera.

CHINTO.- ¿Por la partera?

AMPARO.- Calla, que vergüenza.
No la avises.

ANA.- Que remedio,
Si así sigues,
La partera es necesaria.

AMPARO.- ¡Infeliz de mí!
Que nunca yo naciera.

CHINTO.- ¿Por la partera?

ANA.- Queda tú,inútil,
Y vela por ella,
Que en un amén Jesús,
Volvemos.

*(Sale y quedan solos Chinto y Amparo)*

AMPARO.- ¡Ay mísera de mí!

CHINTO.- No gimas,
Que el corazón me partes.
Mujer, oye mujer del alma mía,
No te aflijas,
Ni te martirices.
Si lo deseas,
Si lo quieres,
Yo me pondré por padre,
Y si lo tienes a voluntad,
Nos casamos,
Y si no,
Lo que tú digas.
Que tu fiel Chinto,
No más que tu felicidad desea.

AMPARO.- ¡Sal de ahí, zopenco!
Que te mato.
¡Quieres condenarme?
Lo mío es mío.
¡Y de nadie más!
Lo mío es mío…

*(Entran Ana y la partera)*

PARTERA.- A las buenas tardes.
Veamos que hace falta…
*(Mientras la consulta)*
Aceite…un poco de aceite, rapaz.

ANA.- ¿Qué tal está?

PARTERA.- Bien, bien,mujer.
Aceite, ¡porretas!
Y unas gotitas de anís.

CHINTO.- (*Dándole el aceite)*
¿Anís? Para que…

PARTERA.- Para mí, puñeta,
Que soy de Dios,
Y vida me da un trago.
Y Vino, ¿hay vino por aquí?

CHINTO.- ¿Vino? ¿*Pa* Usted?

PARTERA.- *Pa* ella, canalla,
Que bien necesita ánimos,
La *probe.*
Piensas tú, que yo le doy,
*Desos* durmientes y calmantes,
Que dan esos charlatanes de galenos.
Fuerza es lo que hace falta,
Y el vino da fuerza.
También traerás,
De chocolate, tres onzas,
Y si con una gallina,

Por el camino topas,
Le retuerces el cuello,
Y aquí la portas,
Pa un caldo hacer.

*(Chinto va hacia la puerta)*

Y un cabito de cera,
Y espliego y romero.

*(Dirigiéndose a Ana)*

Y tú aviva el fuego de la lumbre.

AMPARO.- *(Gritando a Chinto)*
Una manda te encomiendo.
Atiende bien,
Antes de nada,
Al cuartel de infantería
Acudes presto, te ruego.
Si allí no ves a Baltasar,
A casa suya llégate,
Y le contarás,
Atiende bien el encargo,
Le dirás que un niño he tenido.

CHINTO.- ¿Un niño?

AMPARO.- ¡Un niño!
No sea que digas niña.
Un niño, un niño.

CHINTO.- ¿No digo más?

AMPARO.- ¡No, no digas más!

*(Chinto sale)*

Él ya sabe lo que prometió
Y que si quiere aún
Ponerse de padre,
Hágase su voluntad.

*(Aparte Ana conversa con la partera)*

ANA.- ¿Y, cómo va?

PARTERA.- Tarda, porretas,
Tarda… Estas
primerizas…
Yo soy clara como el agua,
Y no se me murieron,
En la edad que tengo,
Más de dos en las manos.
Yo cuanto puedo, hago, Y
mil friegas y unturas,
Llevo dado.

*(En la calle comienzan a verse grupos de gente comentando excitados las nuevas que han llegado de la capital)*

GRUPO 1.- Dicen, que de Madrid,
El de Saboya,

| | |
|---|---|
| | Ya partió. |
| GRUPO 2.- | Con el diablo vaya ya. |
| GRUPO 1.- | Pi y Margall,<br>De inmediato,<br>Impondrá la federal. |
| GRUPO 2.- | Para ripios estamos.<br>*(Aparte)* |
| TODOS.- | La federal, la federal,<br>Esto no es más,<br>Según aseguran,<br>Que la anarquía organizar. |
| NIÑOS.- | ¡Viva la federal!<br>¡Viva la federal! UN |
| NIÑO.- | ¿Y eso qué es? |
| OTRO NIÑO.- | No sé…algo bueno,<br>Como la Navidad. |
| NIÑOS.- | (*Imitando un villancico)*<br>Federal, federal,<br>Dulce federal… |
| | *(Dentro de la casa)* |
| ANA.- | No se qué pasa,<br>Todos andan revueltos |
| | *(Entra Chinto, muy excitado)* |
| CHINTO.- | Muy caro me ha costado,<br>Revuelto todo está,<br>No se puede andar<br>Sin tropezar.<br>La gente corre<br>Como loca por las calles. |
| AMPARO/ANA.- | ¡Qué dices, Chinto!<br>¿Será la cierta?<br>¿Y Baltasar? |
| GRUPO 1.- | En Madrid ya hay república,<br>Macarroni se ha pirado. |
| GRUPO 2.- | Los bandos se están publicando,<br>Y con trapos de colores,<br>Los balcones están adornando.<br>Es el delirio… |
| CHINTO.- | Pues fui al cuartel,<br>Y allí no estaba… |
| ANA.- | Irías a su casa volando.<br>Y fui a su casa volando |
| CHINTO.- | Allí fui,<br>Y no estaba… Que<br>*pa la capital*, Con<br>las de García, |

Partido había.
Y que palabra de matrimonio,
A su hija había dado…

*(En la calle cada vez se va aglomerando más gente, enarbolando banderas, flores, etc. Amparo da un alarido. Ana y la partera se inclinan hacia ella para ayudarla al parto. Mientras sigue la acción en la calle. Al cabo de un momento las mujeres limpian a la niña recién nacida)*

PARTERA.- ¡Es una niña!

ANA.- *(La toma en brazos dulcemente)*
Cuando suenen las campanas,
Himnos de victoria,
Alégrate, tu corazón
De júbilo saltará.

Crece fuerte, dulce amor,
Por fin naciste ya.
Alégrate, mi dulce niña,
Hoy ha salido el sol…

AMPARO.- *(Con gran esfuerzo se incorpora y grita)*
¡Ah, maldito!
¡Justicia al pueblo!
¡Justicia!
¡Favor, Madre mía del Amparo!
¿Cómo consientes esto?
¡La palabra!
*(Delirando)*
Él me ha dado la palabra…
Los derechos…
Hay que matar a los oficiales.
A los oficiales, a los oficiales…
Él me ha dado la palabra…
Justicia al pueblo…
*(Amparo colapsa.)*

ANA.- …Cálido te abrigará
Y te dará calor.
Disfruta de la luz, mi niña,
Alégrate, niña mía.

El ansiado tiempo de la luz
Te alumbrará
Y te ensañará el camino
De la felicidad.

*(En la calle la gente pasa entonando himnos)*

PUEBLO.- ¡Viva la Republica!
¡Viva la Federal!
¡Viva la libertad!

*(Se alejan la muchedumbre y los cantos. Ana coge en alto a la niña mientras cae el telón)*

FIN DE LA ÓPERA

Amparo, la Tribuna - Partitura - Acto III / Esc. 2ª

605 50

Picc.

Fl. I, II

Ob. I, II, III

Cl. in Si♭ I, II

Cl. B. in Si♭

Fg. I, II

Cfg.

605 50

I, II

Cor. in Fa

III, IV

a 2

Trbe. in Do

I, II

p

I, II

Tbni.

III, IV

p

605

Timp.

p

p

Arpa

(alejándose)

dim.

S

A

Pueblo

¡Vi - - - va la li - ber - tad! ¡La li - ber - tad! ¡La li - ber-

dim.

T

B

¡Vi - - - va la li - ber - tad! ¡La li - ber - tad! ¡La li - ber-

50

605

Vlni. I

unisi

Vlni. II

Vle.

arco

pizz.

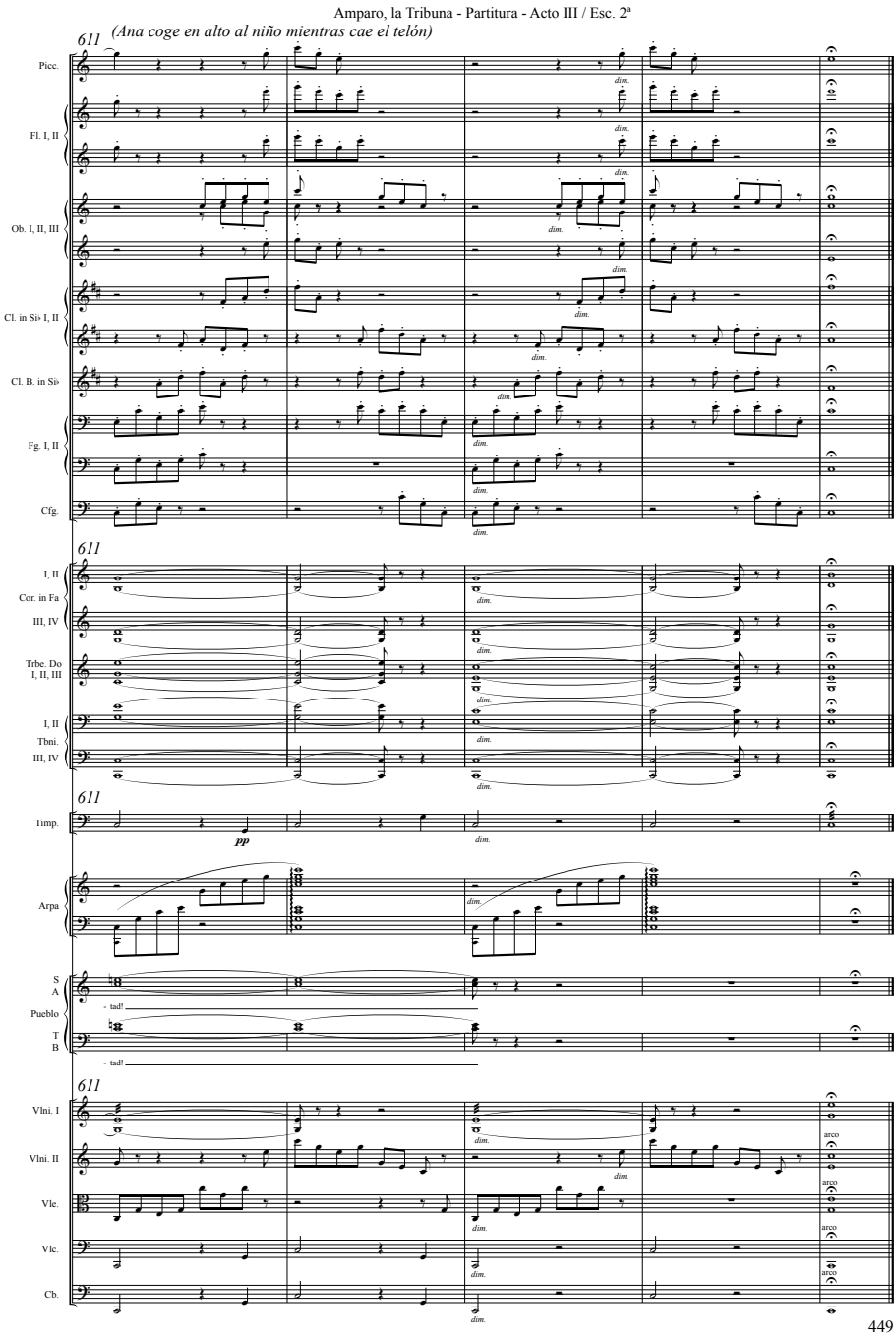
Vlc.

arco

pizz.

Cb.

448


Amparo, la Tribuna - Partitura - Acto III / Esc. 2ª
(Ana coge en alto al niño mientras cae el telón)
611
Picc.
Fl. I, II
Ob. I, II, III
Cl. in Si♭ I, II
Cl. B. in Si♭
Fg. I, II
Cfg.
I, II
Cor. in Fa
III, IV
Trbe. Do
I, II, III
I, II
Tbni.
III, IV
Timp.
pp
Arpa
S
A
Pueblo
T
B
- tad!
Vlni. I
Vlni. II
Vle.
Vlc.
Cb.
dim.
arco
449

*La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*
Núm. 12, 243 - 262
© 2017. Casa-Museo Emilia Pardo Bazán

# "Dichosa mujer de piedra": a inauguración da estatua de Emilia Pardo Bazán na Coruña (1916)

Manuel González Prieto
(CASA-MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN)
uman185@hotmail.com

*(recibido novembro/2017, revisado xaneiro/2018)*

RESUMEN: Nesta achega abórdanse dous fitos importantes na vida de Emilia Pardo Bazán e que aconteceron no ano 1916: o 12 de maio, o rei Afonso XIII asinaba a Real Orde que nomeaba a Pardo Bazán "catedrático numerario de Literatura contemporánea de las Lenguas neo-latinas de la Universidad Central", e o 15 de outubro inaugurábase a escultura en homenaxe a Emilia Pardo Bazán na Coruña, iniciativa que partiu, no ano 1905, dun grupo de coruñeses residentes en Lugo. Nos anexos reprodúcense o discurso lido por Emilia Pardo Bazán na recepción no Concello da Coruña, o 17 de outubro de 1916, e un artigo da mesma, publicado o 8 de novembro de 1916, no xornal El Liberal, e no que mostraba as súas impresións sobre a inauguración da estatua.

PALABRAS CLAVE: Emilia Pardo Bazán, catedrática, homenaxe, escultura, Manuel Casás, inauguración.

ABSTRACT: This approach will address two important events in the life of Emilia Pardo Bazán that occurred in 1916: on May 12, King Alfonso XIII signed the Royal Order that named Pardo Bazán "professor of Contemporary Literature of Neo Languages -Latinas of the Central University ", and on October 15 the sculpture was inaugurated in homage to Emilia Pardo Bazán in La Coruña, an initiative that started, in 1905, of a group of residents from Coruña in Lugo. In the annexes the speech read by Emilia Pardo Bazán at the reception of the City Council of La Coruña, on October 17, 1916, and an article published on November 8, 1916, in the newspaper El Liberal, and in the that showed his impressions about the inauguration of the statue.

KEY WORDS: Emilia Pardo Bazán, professor, sculpture, Manuel Casás, homage.

> Dichosa mujer de piedra, a la cual el tiempo no injuria, resbalando impotentes los años por su lisa frente, sin imprimir en ella una arruga, sin doblar su erguida espalda, sin apagar sus ojos, faltos de pupila y abiertos ampliamente a la claridad de soles y lunas, al parpadeante esplendor de las estrelladas noches. ¡Dichosa mujer, siempre bañada en aire libre, siempre impregnada de brisa salitrosa del Cantábrico, en el puerto marinedino!
> (Emilia Pardo Bazán[1])

[1] *El Liberal* (Madrid, 8-XI-1916, p. 1) e *La Voz de Galicia* (A Coruña, 10-XI-1916, p. 1).

O ano 1916 é fundamental na traxectoria académica da condesa de Pardo Bazán. Dna. Emilia conta coa bagaxe dunha dilatada carreira literaria e xornalística, que é recoñecida polos seus contemporáneos. A cátedra que se lle outorga constitúe un feito excepcional de grande importancia histórica no ámbito académico: por primeira vez unha muller é nomeada "catedrática en Lenguas Neolatinas" na Universidade Central. Isto leva a que algúns a traten de equiparar a Rosalía e a Concepción Arenal, e que polo tanto é merecente de ser homenaxeada e mostrada como un símbolo igual ca elas. Con este fin ponse en marcha unha homenaxe, xestada en Lugo, pero que se materializaría na súa cidade natal da Coruña. A homenaxe consistiu no levantamento dunha estatua e a organización dun acto no que tomaron parte todas as forzas vivas da cidade e de Galicia. Aínda que dona Emilia non asistiu persoalmente a toda a celebración, non hai dúbida de que esta encheu o ego da condesa, que se mostra especialmente agradecida á súa cidade.

Un século despois, o legado de modernidade de dona Emilia segue vivo e, en moitos aspectos, de actualidade, sen pasar o tempo por el, como pola "dichosa mujer de piedra", trasunta da condesa. As súas palabras foron premonitorias: a súa modernidade permanece vixente como a escultura inaugurada hai máis de cen anos, a muller de pedra pola que non pasa o tempo, sempre bañada en aire libre impregnado da humidade e da brétema marinedina.

Neste traballo só pretendemos facer unha achega documental con novas arredor da cátedra e recepción da nova na Coruña, e a inauguración da estatua e a súa celebración, con todos os rituais que acostuman acompañar estes actos.

## *EMILIA PARDO BAZÁN, CATEDRÁTICA*

O 12 de maio de 1916, o rei Afonso XIII asina a Real Orde que nomea a Pardo Bazán "catedrático numerario de Literatura contemporánea de las Lenguas neo-latinas de la Universidad Central". Atopamos as primeiras noticias en *Gaceta de Madrid* [2], e poucos días despois, tamén na prensa local da Coruña[3].

A nova circulou rapidamente e os parabéns non se fixeron esperar. Entre outras institucións, a Comisión permanente da Deputación Provincial da Coruña[4] enviou dous telegramas, un á condesa mostrándolle a súa satisfacción e o merecido do nomeamento, e outro ao ministro de Instrución pública no que lle notifica a satisfacción da Deputación polo acto de xustiza que supoñía o nomeamento da condesa. A Asociación de Prensa da Coruña, a través de José María Ozores[5], o seu presidente, tamén lle fai patente a súa alegría

[2] *Gaceta de Madrid*, n. 135 (14-V-1916), p. 295. Pódese consultar un documentado traballo sobre este nomeamento no número 4, do ano 2006, da revista *La Tribuna*, debido á profesora Ángeles Quesada Novás.

[3] *La Voz de Galicia* xa o 15 de maio publica un telegrama dando conta do nomeamento, e amplía a nova o día seguinte, mentres que *El Noroeste*, o 16 e na súa primeira plana, reproduce o texto da Real Orde.

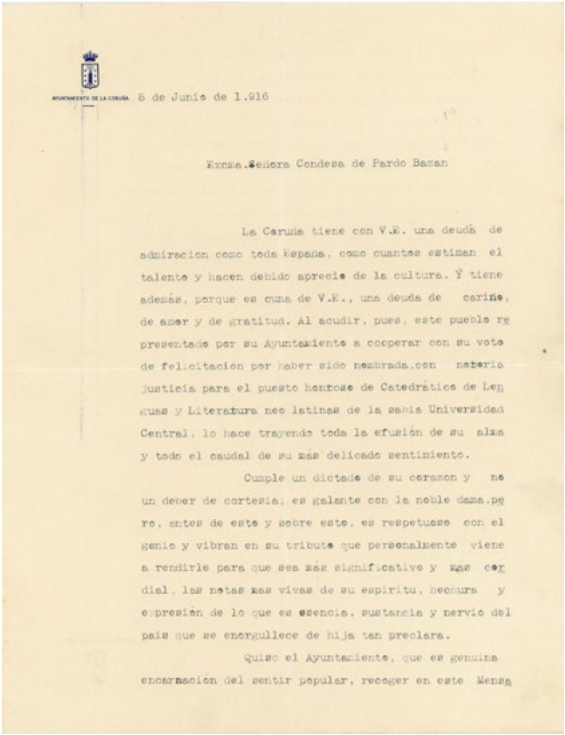
[4] *La Voz de Galicia* (20-V-1916), p. 1 e *El Noroeste* (20-V-1916), p. 1.

[5] *La Voz de Galicia* (20-V-1916), p. 1 e *El Noroeste* (20-V-1916), p. 1.

aos mesmos destinatarios. A resposta do ministro pouco se fixo esperar[6]. E polos mesmos días responde tamén Dona Emilia, ofrecendo esta honra á súa cidade natal.

> Si alguna honra recojo con la iniciativa del Gobierno, me complazco en ofrecerla a mi ciudad natal, con la expresión de constante recuerdo. Condesa Pardo Bazán[7].

O Concello da Coruña tamén mostrou a súa alegría, e o 7 de xullo unha comisión, presidida polo alcalde Manuel Casás, visitou o Pazo de Meirás, lugar onde residía no verán a familia Pardo Bazán, e entregoulle en man á condesa unha mensaxe de felicitación que asinou o propio alcalde. No fondo documental da escritora custodiado no arquivo da Real Academia Galega consérvase esta carta e unha fotografía dos asistentes á visita, que pertencen ao fondo de Manuel Casás, e que reproducimos a continuación[8].



AYUNTAMIENTO DE LA CORUÑA 5 de Junio de 1.916

Excma.Señora Condesa de Pardo Bazan

La Coruña tiene con V.E. una deuda de admiracion como toda España, como cuantos estiman el talento y hacen debido aprecio de la cultura. Y tiene además, porque es cuna de V.E., una deuda de cariño, de amor y de gratitud. Al acudir, pues, este pueblo representado por su Ayuntamiento a cooperar con su voto de felicitacion por haber sido nombrada,con meteria justicia para el puesto honroso de Catedrático de Lenguas y Literatura neo latinas de la sabia Universidad Central, lo hace trayendo toda la efusión de su alma y todo el caudal de su mas delicado sentimiento.

Cumple un dictado de su corazon y no un deber de cortesia; es galante con la noble dama,pero, antes de este y sobre este, es respetuoso con el genio y vibran en su tributo que personalmente viene a rendirle para que sea mas significativo y mas cordial, las notas mas vivas de su espiritu, hechura y expresión de lo que es esencia, sustancia y nervio del pais que se enorgullece de hija tan preclara.

Quiso el Ayuntamiento, que es genuina encarnación del sentir popular, recoger en este Mensa

[6] *La Voz de Galicia* (22-V-1916), p. 1 e *El Noroeste* (22-V-1916), p. 1.

[7] *La Voz de Galicia* (22, 24-V-1916), p. 1 e *El Noroeste* (22, 24-V-1916), p. 1.

[8] Pódese ler unha crónica da visita, en *La Voz de Galicia* (8-VII-1916), p. 1.

je, pobre de estilo, pero rico en sentimiento, las felicitaciones que fueron llegando a V. E. desde que se hizo pública la merecidísima distinción, para ofrendarles todas en una que es síntesis y suma, reflejo y manifestación elocuente y gallarda de la opinión coruñesa.

Cuando este Mensaje llegue a manos de V. E. siendo portador de él una Comisión del Concejo se contarán por centenares los testimonios de felicitación recibidos de todas partes de España y del extranjero, donde las obras de la ilustre Condesa de Pardo Bazán, tienen un amplio campo y un horizonte vastísimo. Pero ninguna, sin embargo, tendrán para V.E. el saber de éste, pues va saturado de efluvios de amor y representa la tierra madre.

Honra es para Galicia que sea V.E. objeto de estos homenajes, porque con ello recibe prestigio singular. El honor que la egregia dama otórgase al darle puesto en la Universidad Central alcanza a Galicia, entraña para la Coruña especialísima importancia, es timbre de orgullo para la mujer gallega y constituye legítimo galardón para la intelectualidad femenina de la cual es V. E. la más alta representación en la España contemporánea.

Vuestra pluma que es cincel de prosa castiza y brillante, vuestra cultura que os ha conquistado puesto preeminente en las Letras, determinaron este solemne y público reconocimiento al saber, al talento y al genio femeninos. La Coruña es egoista en este aspecto y quiere para sí algo de tanto honor. Viene a ofrecer a su hija ilustre el sentimiento de cariño, de devoción y de parabién entusiasta, y, al encontrarse ante ella, para cumplir un acuerdo adoptado por el Ayuntamiento en sesión de 31 de Mayo último, ruega a la estilista incomparable que prosiga su labor y continúe su obra literaria, que es como el fulgor que permite ver a los extraños lo que Galicia vale y lo que son las mujeres de esta tierra.

Dios guarde a V. E. muchos años.

La Coruña 6 de Junio 1916

M Casás

Na fotografía, de esquerda a dereita, Martín Martínez, Barreiro Noya, Manuel Casás, Amalia de la Rúa, Carmen Quiroga, Emilia Pardo Bazán, José Cavalcanti, Blanca Quiroga, home sen identificar, Gerardo Abad Conde e personaxe sen identificar.

Mais non todo foron felicitacións, pois a concesión da cátedra non naceu sen polémica, críticas e oposición, xa que unha parte do Claustro da Universidade Central negouse a aceptar tal nomeamento, tal e como recolle o xornal *La Voz de Galicia* ao dar a noticia da publicación da Real Orde. O artigo tamén pon énfase na valía da coruñesa e na reivindicación que hai detrás do nomeamento[9] dunha muller catedrática. Cómpre lembrar que os ataques á dotación da nova cátedra xurdiron meses atrás, cando a prensa fai eco dos primeiros rumores que sinalan a Pardo Bazán como a súa beneficiaria. Estes ataques tamén chegaron á súa cidade natal e envoltos en críticas máis ou menos veladas. Mostra disto é a columna que asinou Julio Camba no mes de marzo en *La Voz de Galicia* e que titulou "Doña Emilia, romanonista"[10], na que ironiza coa autodenominación de "romanonista" que lle dera á novelista Domingo Tejera, nunha entrevista feita para o xornal madrileño *La Acción*[11]. Para Camba, é natural que Pardo Bazán se considere como tal, tendo en conta que foi Romanones quen a nomeou conselleira de Instrución Pública en 1910, e que a cátedra foi impulsada por un goberno que el mesmo preside.

[9] *La Voz de Galicia* (20-V-1916), p. 1.

[10] *La Voz de Galicia*, (3-III-1916), p. 1.

[11] *La Acción*, Madrid (28-II-1916), p. 3.

## *BREVE HISTORIA DUNHA HOMENAXE*

En 1905 algúns colegas de Pardo Bazán recoñeceron publicamente os méritos da escritora[12], e o xornal *La Época*, preguntábase:

¿Qué recompensas ha obtenido, hasta el momento presente, la insigne escritora?[13]

É curioso que a comezos deste ano[14], e coma se respondesen á pregunta do xornal ou pregunta semellante, un grupo de coruñeses residentes en Lugo -Alfredo Souto, Cándido López Rúa, Indalecio Várela Lenzano, Adolfo Marino Yáñez, Donato Naveira, Emilio Tapia e Manuel Amor Meilán- teñen a idea de erixir un monumento para lle render homenaxe a Pardo Bazán na súa cidade natal, e así llo fan saber nunha carta pública asinada o 7 de xaneiro de 1905[15]. Catro días despois, ela contestou desde Madrid, aceptando a proposta gustosamente.

> Acepto, pues, no engreída, sino al contrario, necesitada de apoyarme en la simpatía que con tal espontaneidad viene a mí, y acepto en vida, porque en vida he sufrido. Acepto, porque el mármol y el bronce que me ofrecéis, paisanos y amigos míos, escritores, artistas, intelectuales de la tierra gallega, en vez de serme duro y frío, emitirá calor para mi corazón en los años postreros de mi jornada. Y vuestro mensaje, al que respondo, lo archivarán mis hijos como timbre de gloria y corona de mi carrera.[16]

E admiradores e admiradoras da coruñesa participaron na iniciativa, na que se contemplou conseguir os fondos necesarios para poñela en marcha, por medio dunha subscrición popular.

> Por lo mismo, el citado proyecto se realizará por subscrición, y a ella habrán de contribuir los amantes de las bellas letras, los particulares, que sienten admiración por su genial paisana, y las corporaciones oficiales y centros, que no pueden mostrarse agenos a la cooperación del aludido pensamiento.[17]

---

[12] Como podemos ler no xornal *La Época*, o 16 de xaneiro de 1905: «Desde Santa Teresa acá—dice D. Juan Valera—, ninguna escritora española iguala a esta ni en saber, ni en discreción, ni en ingenio».

[13] *La Época*, Madrid (16-I-1905).

[14] Na tese *La oratoria de Emilia Pardo Bazán (Discursos, Conferencias, Lecturas Públicas)* de Mª Aránzazu Guzmán Guzmán, a autora sinala que a xénese da escultura en homenaxe a dona Emilia foi a raíz da súa participación como mantedora nas Festas de San Froilán de Lugo en 1906, mais como lemos na prensa, en realidade a iniciativa partiu no ano 1905, dun grupo de coruñeses residentes en Lugo. Un ano despois, con motivo das Festas de San Froilán, celebradas entre os días 4 e 10 de outubro, unha excursión coruñesa visitou Lugo por iniciativa da Reunión Recreativa e Instrutiva de Artesáns da Coruña. A comisión lucense organizadora do acto, encabezada por Amor Meilán, director de *El Regional*, decidiu que Pardo Bazán fose a mantedora do acto (*El Regional*, Lugo, 8-X-1906. Nas páxinas do xornal atopamos o discurso completo lido pola coruñesa no Certame de Composición Musical).

[15] *La Época*, (25-I-1905).

[16] *La Época*, (27-I-1905).

[17] *El Correo Gallego*, Ferrol (9-I-1905).

Mais haberá que agardar a comezos de xuño de 1916, para que esta iniciativa chegue a bo porto[18]. E no artigo "El monumento a la condesa de Pardo Bazán. Sólo falta colocarlo", Amor Meilán e Alejandro Barreiro, membros da comisión promotora lucense, informaron ao público de que a escultura estaba xa rematada e do seu emprazamento nos xardíns de Méndez Núñez.

> Lo estaba ya hace tres meses; pero, a mayor abundamiento, encuéntrome hoy mismo con una carta del escultor en la que me dice, sin quitar ni poner punto ni coma: *"El monumento está dispuesto para enviarlo cuando ustedes me lo indiquen"*.
>
> [...] En el pasado mes de Julio, cuando Coullaut Valera -el escultor- y yo estuvimos en esa ciudad, eligió aquél, como uno de los parajes de su especial predilección, el parterre de entrada a los jardines, a espaldas de la estatua de Carballo, al fin de un árbol -creo que es un magnolio- y enfrontando con los Cantones. Recuerdo que la designación fue hecha ante el entonces alcalde Sr. Ozores, la comisión municipal de Paseos y el arquitecto Sr. Mariño; éstos por lo menos[19].

Mais a Comisión de Paseos e Festas acordou, nunha reunión do sábado 8 de xullo, ás 17.30 horas, e coa presenza de Juan González Rodríguez, o seu presidente, que a estatua fose colocada na praza de Ourense, "rodeando al monumento de adecuados jardines"[20].

Tarxetas postais con vistas da praza de Ourense nos anos 1900-1930 (Tomadas do *Catálogo de la colección de postales: Arquivo Municipal*, A Coruña, Concello da Coruña, 1998, p. 122).

[18] O 15 de outubro de 1916, no acto inaugural, Amor Meilán explicou nun sentido discurso a xénese do monumento, e dixo tamén que outros e debidos laudos pospuxeron tal recoñecemento.

[19] *La Voz de Galicia*, (4-VI-1916).

[20] *La Voz de Galicia* (9-VII-1916), p. 1, e *El Noroeste* (9-VII-1916), p. 1.

A decisión da Comisión, contraria aos desexos do escultor e promotores lucenses, provocou unha airada resposta de Amor Meilán en forma de carta aberta, publicada en *El Noroeste*, o 20 de xullo. Na carta, Meilán quéixase de que o seu emprazamento sexa na Praza de Ourense e denuncia a actitude displicente do Concello coruñés co proxecto, que levaba dous anos de retraso, por culpa do consistorio herculino. Deste xeito, o Concello reconsiderou a súa postura, e o 9 de agosto aprobou situar a estatua nos Xardíns de Méndez Núñez, e no lugar pensado polo escultor Coullaut Valera[21]. O 12 de agosto, poucos días despois, atopamos a confirmación da súa localización, na carta aberta asinada por Amor Meilán, o secretario da comisión promotora luguesa, e na que informa de que o lugar escollido para colocar a estatua será efectivamente a entrada dos Xardíns de Méndez Núñez e de que a súa inauguración terá lugar o 8 de setembro. Nesa carta solicitoulle tamén ao alcalde as debidas obras de cimentación, "antes de que el escultor envíe la estatua"[22].

Casás deu orde de inmediato ao señor Mariño, o arquitecto municipal, de facilitar as obras coa rapidez requirida pola comisión lucense, e o 19 de agosto xa atopamos novas que ratifican a localización da estatua e que informan sobre o acto, que será sinxelo, por indicación de Pardo Bazán. Será Carmen, a filla da homenaxeada, quen descubrirá a escultura, que estará cuberta cunha bandeira nacional e rodeada por unha instalación de flores "en la pradera que existe frente a la entrada principal del jardín, hacia la izquierda, situado en la misma línea que determina la escultura de Concepción Arenal"[23].

O 15 de outubro de 1916, data na que se celebrou o acto de homenaxe a Pardo Bazán, caeu en domingo. Nas páxinas do xornal *La Voz de Galicia* atopamos esta carta da homenaxeada, que recibe o día anterior Abad Conde, alcalde accidental e presidente da comisión xestora da homenaxe, na que Pardo Bazán explica as razóns polas que non estará presente no solemne acto inaugural e na que anuncia a asistencia dos seus fillos. Nas páxinas do xornal agrade o recoñecemento a Lugo, á súa cidade natal, e ao xornal *La Voz de Galicia*:

> Amigo y conciudadano: Tengo el honor de recibir su carta, con la noticia oficial de que va a ser inaugurado el día 15 del corriente el monumento que, por iniciativa de la ciudad de Lugo y franca y cariñosa acogida de la de la Coruña, se alza en céntrico y señalado lugar del pueblo donde he nacido.
>
> Alta sería siempre la recompensa para mi labor, si el monumento se erigiese terminada mi carrera mortal, y es extraordinaria al poder contemplarla mis ojos y que su alegría dilate mi corazón.
>
> Tal premio, sin embargo, deseo recibirlo siéndome permitido no estar presente al solemne acto inaugural, pues sin alardear de modestia, la guardo dentro de mi espíritu, y me produciría un sentimiento de confusión profunda asistir al homenaje tan singular, que mis paisanos y contemporáneos consagran a una existencia dedicada a las letras y al arte.

[21] *El Noroeste* (9-VIII-1916), pp. 1-2.

[22] *La Voz de Galicia* (12-VIII-1916).

[23] *La Voz de Galicia* (19-VIII-1916).

Presentes a la ceremonia estarán mis hijos, en quienes es lícita la creencia de que merezco tanta honra reunida; y al enviarles, envío lo mejor de mí misma, con la ofrenda absoluta de mi gratitud.

Por fortuna mía, no se concreta mi gratitud a la prensa, sino que, dulce obligación, he de repartirla entre elementos diversos. En una ciudad gallega donde apenas he residido dos o tres días, surgió la idea de tributar nunca visto testimonio de estimación a mi obra. Donde creí tener sino algún amigo, hallé esa devoción intensa y ferviente que realiza las empresas más arduas. Faltaba que mi ciudad natal recibiese con amor de madre la fraternal ofrenda y lo hace, pródigamente, como lo dice su generosidad probada. Y así me da el destino lo que pude soñar en la juventud, al revelarse la vocación, cuando fantaseamos lo que traerá en sus oscuros limbos, lo venidero. Nada me debe mi tierra, pero si algo me debiese, bien me paga.

Reciba usted, con estos renglones, y una vez más, la parte que en este reconocimiento mío le corresponde al director y a la hoja, y créame siempre su siempre afectísima[24] .

## *UN ENFRONTAMENTO SOTERRADO*

Hai varias cuestións que chaman a atención: a decisión da escritora de non acudir á inauguración da escultura, mais si acudir ao banquete organizado despois; a ausencia de Manuel Casás, o alcalde da Coruña, no acto; as desavinzas entre o Concello da Coruña e a comisión de Lugo promotora da escultura de Coullaut; e a tardanza do Concello á hora de felicitar a autora pola obtención da cátedra, xa que, como dixemos, os parabéns oficiais do consistorio herculino non lle foron entregados á escritora até o 7 de xullo, e non por iniciativa de Casás, o alcalde, senón por iniciativa do concelleiro Santiago Casares Quiroga[25].

Naquel tempo había un enfrontamento persoal entre Casás e Pardo Bazán, e, anos despois e lembrando a figura da novelista, Casás recoñece esas diferenzas. Cómpre lembrar tamén que Pardo Bazán non asistiu á festa dedicada a Rosalía, malia ser convidada. A homenaxe, por iniciativa de Casás, celebrouse no Teatro Rosalía, na Coruña, na noite do primeiro de setembro, nela participaron poetas da altura de Pondal, Rey Soto, Cabanillas, Lisardo Barreiro, Filomena Dato, Francisca Herrera e Noriega Varela, e léronse unhas

[24] *La Voz de Galicia* (15-X-1916).

[25] Casares fixo a proposta no pleno do Concello que se celebrou o 31 de maio de 1916. Casás, o alcalde, respondeu dunha forma un tanto airada, xa que interpretou a proposta coma un ataque persoal (*La Voz de Galicia*, 1-VI-1916, p. 2 e *El Noroeste*, 1-VI-1916, p. 1). A idea era que unha comisión coruñesa, que nos días seguintes ía a Madrid, para entrevistarse con autoridades do goberno, entregase a felicitación en man á autora coruñesa, mais a comisión cruzouse polo camiño con Pardo Bazán, que acompañada pola súa familia estaba trasladándose a Meirás para pasar o verán. É por iso que a entrega da misiva tivo que adiarse, ata que finalmente, no mes xullo e en Meirás, puido producirse o acto de entrega da mesma (*La Voz de Galicia*, 8-VII-1916, p. 1).

cuartillas de Manuel Murguía. O mantedor foi Vázquez de Mella. Dona Emilia non acudiu, malia estar "a poca distancia, en su residencia del Pazo de Meirás"[26], e Casás engadiu:

> Es bien sabido que doña Emilia dedicó entusiastas elogios a Rosalía de Castro, y es suficiente recordar lo que de ella dice en su interesante *De mi tierra*. Pero, aparte de esto, se engendró entre los escritores galáicos un general descontento por insinuaciones mortificantes que se le atribuyeron últimamente a la autora de *El Cisne de Vilamorta*, contra nuestra admirada Rosalía, que consideraron injusto reproche a la característica sentimental de la incomparable intérprete del lirismo de nuestra tierra. Y aun sonó la palabra "chorimiqueira" como supremo ultraje. También se citaron ciertas frases molestas para el marido de nuestra poetisa, el insigne Murguía.
>
> [...]
>
> Lo lamentable es que duró por largo tiempo esta situación para unos y para otros, y aun nosotros no hemos podido sustraernos a tal ambiente con ocasión de cierto episodio que ha tenido excesiva notoriedad, hasta el punto de que en una de las visitas que hicimos como Alcalde de La Coruña al Palacio Real -donde doña Emilia gozaba de escasas simpatías, sin duda por su filiación notoriamente tradicionalista- nos hemos visto sorprendidos por una pregunta de don Alfonso XIII:
>
> -Diga usted. ¿Qué le ocurrió con la Pardo Bazán?
>
> Todo esto, repetimos, petenece a la menuda anécdota, y con la muerte de la ilustre novelista española que tantas páginas de admirable literatura ha publicado, aquellos resquemores han desaparecido, y es de justicia proclamar que ella honró a Galicia con un nombre pleno de los resplandores de la fama.[27]

Aínda que Casás quixo situar os desacordos coa autora no marco das difíciles relacións que ela tivo con destacados membros do galeguismo, das súas palabras emerxe un certo grao de encontro ou simpatía persoal coa autora, xa que cómpre ter en conta que a relación entre ambos comezou con bo pé, aló polo ano 1890, cando Casás consegue que Pardo Bazán lle facilite unha carta prólogo para a súa obra *Agape y la revolución priscilianista en el siglo IV* (A Coruña, 1895)[28]. O avogado coruñés tamén redactou unha monografía sobre a obra literaria da novelista, da que se conserva un manuscrito inédito no seu fondo persoal, custodiado na Real Academia Galega.

---

[26] Manuel Casás, *Páginas de Galicia*, Santiago de Compostela, *Sucesores de Galicia*, 1950, pp. 162. Trátase dunha homenaxe celebrada o 1 de setembro na Reunión Recreativa de Artesáns da Coruña, da que era presidente Casás. A autora escusa a súa asistencia por motivos de saúde e por estar fóra da Coruña. Nesas datas di estar en Mondariz ou Sanxenxo (*La Voz de Galicia*, 20-VIII-1916), aínda que Manuel Casás acabou acusándoa de estar, en realidade, en Meirás.Tampouco acode a novelista galega á inauguración na Coruña do monumento a Concepción Arenal, o día 17 de setembro de 1916, mandando unha carta aberta ao alcalde para desculparse por non estar na homenaxe, nin á homenaxe dedicada a Rosalía de Castro (*La Voz de Galicia*, 27-VIII-1916, p. 1).

[27] Manuel Casás, *Páginas de Galicia*, Santiago de Compostela, Sucesores de Galí, 1950, pp. 162-163.

[28] No Arquivo da Real Academia Galega, no fondo documental Manuel Casás, hai varias cartas cruzadas entre os dous autores sobre a inclusión deste prólogo.

A INAUGURACIÓN DA ESTATUA

O acto de homenaxe a Pardo Bazán celebrouse o domingo 15 de outubro de 1916, despois de certas vacilacións na fixación da data. Ese día os xornais coruñeses ofreceron en portada unha ampla cobertura sobre os actos que terían lugar.

La Voz de Galicia

HOMENAJE A DOÑA EMILIA PARDO BAZÁN

INAUGURACIÓN DE LA ESTATUA DE LA INSIGNE ESCRITORA

LOS ACTOS DE HOY

EL NOROESTE

LA CORUÑA

LOS ACTOS DE HOY

EL MONUMENTO A LA PARDO BAZAN

LOS SUCESOS DE FUSTO DEL SON

EL PUEBLO CONTRA EL AYUNTAMIENTO

Estes actos comezaron ás once da mañá, reuníndose as autoridades na sala capitular da Casa Consistorial do Concello. Logo diríxense todas elas a María Pita, lugar onde quedou emprazada a comitiva. Ás 11.30 horas deu comezo unha procesión cívica, debidamente organizada, que se dirixiu rumbo aos xardíns, para a cerimonia e inauguración da estatua. En rigorosa orde, primeiro as autoridades, seguidas dos altos funcionarios, centros docentes, institucións académicas e culturais, prensa, corporacións oficiais, colexios especiais, entidades bancarias e mercantís, sociedades de recreo, as representacións foráneas e comisión de Lugo, iniciadora da homenaxe, corporación da Deputación provincial e corporación municipal. Conservamos unha imaxe da procesión, publicada pola revista madrileña *Mundo Gráfico*, no seu número 261, do 25 de outubro de 1916. Deste acto hai varias imaxes estereoscópicas, que pertencen á colección de fotografías do Arquivo do Reino de Galicia, quizais realizadas por José Villar Martelo.

MUNDO GRÁFICO

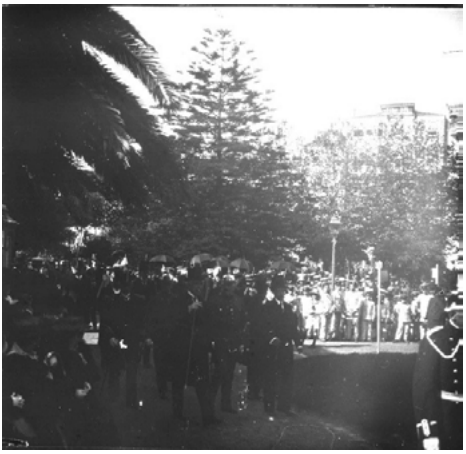
NOTAS DE ACTUALIDAD

GALICIA ha rendido un merecido homenaje á la eximia escritora doña Emilia Pardo Bazán, erigiendo en La Coruña un monumento que perpetúe su glorioso nombre. La inauguración se celebró brillantemente. La comitiva fué presidida por el Capitán general, que ostentaba la representación de S. M. el Rey, el Gobernador civil en nombre del Gobierno, y otras distinguidas personalidades que llevaban también valiosas representaciones. A los acordes de la marcha «Galicia», descubrió el monumento Carmen Quiroga, hija de la insigne autora de «El cisne de Vilamorta», mientras el público aplaudía con entusiasmo y vitoreaba el nombre de la condesa de Pardo Bazán. El notable literato gallego D. Manuel Amor Meilán ofreció el monumento al alcalde de La Coruña Sr. Abad, y éste recibió y agradeció el homenaje en nombre de la ciudad, pronunciando un elocuente discurso. D. Julio Quiroga, que también estaba presente, expresó su gratitud en nombre de la familia de la autora de «Morriña». Después del acto se celebró un banquete de trescientos cubiertos, al que asistió la condesa de Bazán, quien leyó emocionadísima unas cuartillas agradeciendo el homenaje por lo que tiene de cariñoso y alentador. Los actos celebrados han sido dignos de la gran escritora, á cuya glorificación se han adherido con todo entusiasmo las re-

Monumento á D.ª Emilia Pardo Bazán, erigido en los jardines de Méndez Núñez, en La Coruña, obra del escultor Sr. Coullaut Valera
FOT. TABARIA BAYO

Las comisiones dirigiéndose al monumento de la condesa de Pardo Bazán
FOT. GONZÁLEZ

Na velada Carmen, a filla da homenaxeada, acompañada por Abad Conde, o alcalde accidental, descubriu o pano que agochaba a estatua de Pardo Bazán, labrada polo escultor Coullaut Valera. A placa, obra de Julio Wonumburger, era cortesía do Centro Galego de Bos Aires, representado no acto por Julio Dávila.



Chegada das autoridades (Arquivo do Reino de Galicia, Colección de fotografías, signatura Fotografía 1081).

A estátua antes da descuberta (Arquivo do Reino de Galicia, Colección de fotografías, signatura Fotografía 1082).

No acto, e en primeiro lugar, tomou a palabra Amor Meilán, o ilustrado secretario da comisión lucense, quen explicou nun sentido discurso a xénese do monumento, escusando o retraso dunha homenaxe pensada para tempo atrás, mais outros e debidos laudos pospuxeron o recoñecemento. Tamén lembrou as múltiples adhesións, e ofreceu á cidade da Coruña o tan nobre agasallo. En segundo lugar tomou a palabra Abad Conde, o alcalde accidental, quen rematou a súa locución sinalando os estreitos lazos cordiais que unen A Coruña e Lugo, e agradeceu o labor desenvolvido pola comisión lucense, promotora da homenaxe. En terceiro e último lugar tomou a palabra Jaime Quiroga Pardo Bazán, quen mostrou a súa gratitude ás corporacións adheridas á homenaxe e aos múltiples apoios recibidos, e prometeu non esquecer tan xentil honra recibida.

Palco de autoridades (Arquivo do Reino de Galicia, Colección de fotografías, signatura Fotografía 1079).

Público (Arquivo do Reino de Galicia, Colección de fotografías, signatura Fotografía 1080).

Ao pé do monumento procederon a colocar as coroas de flores representantes do Ateneo de Madrid, da revista barcelonesa *La ilustración artística*, do Centro Español de Porto, da colonia coruñesa de Ferrol, do Círculo das Artes de Lugo, representado no acto por Eladio Rodríguez González, e do Centro Galego de Madrid, representado por Blanco Espada.

Como colofón da velada lanzáronse bombas ao aire, e o alumnado das escolas públicas cantou o himno galego.

Logo da inauguración da estatua, á unha e media da tarde, comezou o banquete no pavillón central do mercado da Praza de Lugo, onde sentaron entre douscentos e trescentos comensais. A homenaxeada si asistiu ao xantar, acompañada na mesa presidencial por Amor Meilán -membro da comisión promotora lucense-, Vázquez -representante da delegación de Facenda-, Boente -gobernador civil-, Abad Conde -alcalde accidental-, o marqués de Figueroa e Ozores de Prado, deputados a Cortes pola Coruña, Tapia -presidente da Deputación de Lugo-, Lecea - presidente da Audiencia territorial-, os representantes da Escola Normal, Instituto, Escola de Artes e Obxectos, Escola de Comercio, Delegación

de Facenda, e Carmen Quiroga Pardo Bazán -filla da homenaxeada. Nas longas mesas dispostas sentaron deputados, banqueiros, militares, concelleiros, avogados, artistas, propietarios, industriais, sacerdotes, xornalistas, catedráticos, comerciantes, funcionarios, médicos, pintores, e outros representantes, aos que acompañou Jaime, o fillo da homenaxeada.

Chegado o momento do brinde, Abad Conde pronunciou un breve discurso, seguido polo do presidente da Deputación de Lugo, quen salientou o labor espontáneo desenvolvido pola comisión iniciadora e promotora de Lugo, e polo da profesora María Barbeito de Martínez Morás, quen gabou a faceta educadora da homenaxeada. Para rematar tomou a palabra dona Emilia. No seu discurso evocou o amor que sentía por Galicia, expresou o estado de confusión sentido ao verse inmortalizada nunha estatua, destacou o incesante traballo e loita feminista desenvolvida ao longo da súa vida, e agradeceu a Lugo e á súa cidade natal a homenaxe recibida.

Mais non rematou aí a homenaxe, xa que os días seguintes sucederon outras xuntanzas e recepcións.

O luns16, o día seguinte da homenaxe, Emilia Pardo Bazán convidou a almorzar en Meirás un círculo íntimo de amizades. Asistiron o señor Tapia, Amor Meilán, Varela Lenzano, López Rúa, Emilio Pan de Soraluce e Casares Quiroga, o capelán de Meirás e o párroco de Coirós. Os convidados regresaron á Coruña xa caída a tarde. Mais non rematou aquí a xornada, xa que a homenaxeada asistiu a unha cea e velada na rúa Tabernas, organizada polo seu veciño Álvaro Torres Taboada, quen quixo sumarse á homenaxe. Asistiu Pardo Bazán, acompañada pola súa filla Carmen, a señora de Torres Sanjurjo e Pedro Barrié de la Maza. Rematada a cea, e xa no café, acudiu a homenaxeala un grupo de amizades, entre as que atopamos María Brandón, Pilar Estrada e os seus respectivos maridos, e os señores Menéndez e Torrado. A velada foi amenizada por unha "rondalla" que rematou a media noite[29].

O martes 17 de outubro, ás sete da tarde, a condesa acudiu ao Concello, e no salón de plenos da Casa Consistorial foi recibida por unha boa representación da vida local coruñesa, onde atopamos, entre outros, Tella, directora da Escola Normal de Mestras; Barrenechea, presidente da Audiencia; Pascual, o fiscal xefe; Marcelino Vázquez, delegado de facenda; concelleiros e secretario da corporación municipal; Casares Paz; Abad Conde; Joaquín González; Sastre; Meñile; Puga Pequeno; Casares Quiroga, o síndico; e, esta vez si, o alcalde Manuel Casás. No transcurso do acto Pardo Bazán tomou a palabra e leu unhas cuartillas. As súas palabras foron contestadas a continuación por Casás[30]. Neste discurso a condesa fixo un enxalzamento da cidade, agradeceu non só o recoñecemento que a Coruña lle fixo a ela, senón tamén o que lles facía ás mulleres que dalgunha maneira a enalteceron, e anunciou que na súa cátedra da Universidade de Madrid ocuparía un lugar

[29] *La Voz de Galicia* (17-X-1916).

[30] *La Voz de Galicia* (18-X-1916).

relevante o ensino da literatura galega. Atopamos o texto do seu discurso reproducido en *La Voz de Galicia*, o día 18 de outubro[31].

Nun artigo posterior ao acto de homenaxe, escrito a pedimento da redacción de *El Liberal*[32] e reproducido en *La Voz de Galicia*[33], Pardo Bazán fixo públicas as súas impresións e expresou as súas emocións sobre todo o acontecido. De seguido reproducimos o artigo citado, no que a condesa insiste na idea de que este acto significa unha ruptura coa tradición: cambiar a celebración de homenaxes *post-mortem* por homenaxes en vida, e no que expresa a admiración pola escultura, envexa pola muller de pedra que tan ben representa a súa psicoloxía, envexa pola muller de pedra pola que non pasa o tempo, que non avellenta, que manterá o sorriso no transcurso dos séculos, envexa pola muller de pedra que, como a política, non ten entrañas!

## *CABO*

En 1916, Emilia Pardo Bazán era unha intelectual recoñecida e protagonista habitual en revistas e xornais, tanto pola súa obra como pola súa presenza pública.

Mais será este ano cando a súa valía académica é recoñecida coa concesión da cátedra e a inauguración da estatua na súa cidade natal. Sen dúbida, estes novos laudos e honores axudaron a facer máis visible a súa figura aos ollos dos seus contemporáneos. Porén, a maior proxección pública supúxolle estar máis exposta a críticas mal intencionadas e posibles inimizades persoais, moitas delas filtradas a través de discursos públicos, tal e como mostramos nesta breve revisión sobre a recepción da homenaxe en 1916..

Por sorte, no caso da nosa escritora o tempo soubo calmar aquelas liortas de "pequenas miras", deixando no noso recordo os seus méritos e logros. E así, un século despois da inauguración da escultura, podemos afirmar con rotundidade que pola súa figura "non pasa o tempo", e non só por estar a súa imaxe esculpida en pedra, senón por estar esculpida nos materiais máis duradoiros: a admiración e o interese. Lembremos, para rematar, as súas palabras desmentidas polo tempo, xa que finalmente o barro venceu á pedra:

> Pero en tanto que vemos en piedra nuestra imagen, nos reconocemos de pobre barro humano, vencidos por los hondos sentires que empañan los cristales de los anteojos y reblandecen el alma más estoica...

[31] Pódese ler a súa transcrición no Anexo do presente artigo.

[32] *El Liberal*. 8-XI-1916

[33] *La Voz de Galicia*. 10-XI-1916

## *ANEXOS*

**Discurso lido por Emilia Pardo Bazán na recepción no Concello da Coruña, o 17 de outubro de 1916 (*La Voz de Galicia*, 18-X-1916, p. 2.)**

Permitidme, señores, que vea en vosotros la más genuina y calificada representación de la ciudad donde he nacido, y donde he pasado no poca parte de mi vida, y que llegue a vuestra presencia en esta hora, para mí memorable, a declarar lo que experimento ante la acogida que debe a La Coruña el monumento en que se ha querido perpetuar mi nombre de escritora. Tal homenaje, y más aún la simpatía que puedo creer general y que ha acompañado en manifestación cordialísima, al testimonio de piedra, van más allá de lo que yo hubiese soñado, en esas horas juveniles en que parece abrirse lo infinito a la aspiración devoradora.

Permitidme también aseguraros que, durante el curso de una vida larga, en que he trabajado desde el primer día hasta el último, sin dar lugar al desfallecimiento, me ha guiado, como al pastor una estrella, el anhelo de ofrecer a mi ciudad lo que recogía, llámese esta cosecha como queráis, lauros, aprobaciones o notoriedad solamente. Al obtener algo de lo apetecido, como en la reciente ocasión, en que un Gobierno y un ministro embebido de espíritu de adelanto, me ha llevado a la Cátedra, a una de índole especial en que habré de tratar con carácter docente de la literatura gallega; al obtener, digo, lo que halaga y lo que fortifica la voluntad, pensé, involuntariamente, en lo que pensarían mis conciudadanos, y hasta busqué en sus semblantes y en sus conversaciones, con ansiedad tal vez pueril, el reflejo de la impresión recibida, para medir por él la importancia del terreno, palmo a palmo ganado, no sin batalla tenaz y dura.

Este afán de que ciudad madre repitiese mi nombre cuando resonaba fuera, demuestra que era hondo en mí el amor ciudadano, distinto del de la región y del de la patria. El de la ciudad está entretejido con fibras del corazón más íntimas, y se despierta con la menor reminiscencia, a la revuelta de una plaza, al aspecto de pórtico de iglesia, a la sugestión, de algo material, familiar, que es la extensión inmediata de lo doméstico, su natural prolongación. La ciudad es el hogar que se dilata en la calle, en cuanto le rodea y como cosa propia resuena en él.

La ciudad es anterior a la idea de las patrias, o por mejor decir, es la patria primitiva. La patria era entonces la ciudad, y en su almenado recinto terminaba, y en su acrópolis culminaba, y al reconstruir la ciudad arruinada y proscrita, la patria se recobraba y renacía como vemos en la *Eneida*, donde resucita Troya en otros confines. En épocas más recientes, probaron la sustantividad de la ciudadanía las guerras interciudadanas, como las que Italia con tal ardor sostuvo, alrededor de sus gonfalones las ciudades enemigas, disputándose la superioridad comercial, como hoy siguen combatiendo, aunque en distinto campo y con otras armas, pues la Historia cambia poco. Y nada nos revela nuestra personalidad como el que pretendan atacarla. La ciudad es, en casos tales, un individuo único, animado de los mismos deseos y soliviantado por los mismos intereses.

Y en España, ¿quién no lo sabe, quién lo olvidará? Las ciudades combatieron a su hora y resistieron al régimen más poderoso, a la grandeza cesárea, cuando fue preciso. El nieto

de Isabel la Católica, casi dueño de Europa, casi poseedor de otro y nuevo continente; aquel que en el mundo no tuvo igual, no subyugó a la ciudad sino desquiciando la organización tradicional de sus dominios y de las instituciones municipales fueron mártires hidalgos y artesanos, unidos en una causa que a todos interesaba, que todos defendían. Y el símbolo de la ciudadanía, el Concejo, institución esencialmente de orden, lo fue de protesta y resistencia, y más tarde, el arte puso de manifiesto esta energía nacional en una obra admirable donde parecía latir el alma española: "El alcalde de Zalamea".

Cuando los descubridores y conquistadores cruzan el Océano, revela su procedencia española que el primer acto de la fundación de la ciudad sea la elección del Concejo. Así como supieron llevar el caballo y el buey y la semilla y la enseñanza, tal cual entonces podía llevarse, trasladaron a los antípodas, no solo como dijo un gran poeta, la lengua de Cervantes y la Cruz del Gólgota, sino la institución recia, libertadora del Concejo. Y cuando las demás naciones de Europa empezaron a hacernos competencia en las tierras nuevas y a minar nuestro poderío, construyeron, no ciudades, porque la ciudad es el Municipio, sino fortines de piratas y factorías de explotadores. Y vemos con emoción sagrada, en la historia de nuestra prodigiosa expansión, a caudillos como Hernán Cortés, que pudieran tener por fueros sus bríos y por pragmáticas su voluntad, devolviendo al Concejo la autoridad suprema, y no ejerciéndolo hasta que el Concejo se la confiere. Así encontramos, al través de las edades, soldada la cadena del derecho.

Hoy, que la ciudad representa para nosotros, si no un concepto de independencia y disgregación respecto a la patria común, un ideal de progreso más accesible por más definido y concreto, y que, sin enseñarnos a lesionar a nadie, nos enseña a velar por nosotros mismos, por nuestros legítimos intereses, yo he sentido con frecuencia que lo realizado por mi pluma en el campo de una extensísima publicidad, no pudiese emularlo mi acción en otro terreno positivo, que me permitiese impulsar a mi pueblo por las vías de un desarrollo fecundo y de iniciativas y empresas que transforman, en estos tiempos de intensa vitalidad, a las colectividades. Sí: he conocido un género de envidia, no vergonzosa hacia los que, desde las esferas del Poder, prestan elementos valiosísimos a las ciudades. He lamentado entonces mi falta, no diré de capacidad, sino de capacitación política, y he deplorado, una vez más, que la mujer, a quien no se ha podido excluir del arte porque no había medio, ni del estudio, porque tampoco cabe, encuentre a la puerta del templo de las leyes a esos dos gigantazos del poema wagneriano, a esos dos fantasmas del ayer que cierran tantas puertas, y que se llaman la preocupación y la rutina. Por eso, sería una utopía, al menos hoy, que yo anhelase dar a mi cara ciudad algo que le permita sostener la competencia con otras urbes y otros litorales, y he venido a ella sin oro en las manos, con sólo alguna rama en que florece la naturaleza, y una lámpara de barro en que se consumió el aceite de algunas veladas estudiosas. Pobre es el don, pero aceptadlo de quien respetuosamente os lo ofrece, y que espera que La Coruña, en quien es religiosa la adoración al valer de las hembras que han enaltecido, poco o mucho, su suelo, esté siempre al lado de la mujer, en cuanto pueda afectar a su legítima aspiración, la única que está por atender todavía.

Cuando llegue el momento oportuno, vuelva la Coruña la vista hacia esas esculturas y esos monumentos que alguna significación entrañan, y piense que la mujer aguarda todavía su hora, y la aguardará, sabe Dios por qué años. Esto es lo que recuerda a la ciudad madre, en tan solemne momento, su hija más amante, que quisiera descansar mañana en su seno, como en él ha vivido espiritualmente, buscando calor y recostadero de frente acalenturada, en las crisis en que nos sentimos débiles, y en que dudamos de nosotros mismos.

Con tal sentimiento, enteramente venerador, enteramente sumiso y agradecido, saludo a la representación de mi ciudad, y la ofrezco lo poco que todavía de mi puede esperarse, inclinada ante la enseña que ostentáis y la institución de que sois ahora para mi figura visible.

**Artigo de Emilia Pardo Bazán para o xornal madrileño *El Liberal*[34], reproducido posteriormente en *La Voz de Galicia* da Coruña, o 10 de novembro de 1916.**

Puesto que lo desea el director de *El Liberal*, trataré de resumir mis impresiones en una hora señalada de la vida, olvidando que el «yo» «es aborrecible», escandalizando probablementete a los partidarios de la impasibilidad, exponiéndome a interpretaciones subrayadas con malicias, entraré por los repliegues y reconditeces de la conciencia, y analizaré lo que al análisis se resiste, lo que sentí cuando descubrieron mi figura esculpida en piedra. Un pudor, acaso pueril, me ha impedido escribir «mi estatua».

Un exquisito espíritu como Gómez Carrillo, tiene el sutil olfato profesional, y lo que de mí solicita para el periódico no es, por lo menos, dentro de la crónica, cosa trillada. Tal convencimiento es lo primero que descubro al estudiar reflexivamente mis impresiones: que se trata de algo nuevo o insólito. Españoles de leyenda vieron, en otras edades, desfilar su propio entierro: yo he visto alzarse mi propio monumento, con mis ojos mortales, y a fe más me ha admirado que engreído. El engreimiento revela escasa disciplina crítica. La critica es escuela de toda humildad[35].

El ejemplo de los que saltaron por encima de la rutina de guardar los homenajes para después de la muerte, es posible que sea imitado; idea tan sencilla y lógica sólo necesitaba practicarse, y ante la práctica cesaría la alarma de la grey y quedarían refutadas las objeciones. Hasta esta satisfacción me han brindado: la de creer que por mí se rompe otro molde viejo. Altruistamente, en tal suposición me complacía cuando, desde una terraza de mágica perspectiva, en el vidrio de mis prismáticos, se encuadró la escena: la bandera nacional descorriéndose, y la mujer de piedra, olímpica y blanca, surgiendo sobre el cielo cobalto, con ínfulas de triunfadora.

Y de aquí se originó otra especie de sentimiento elegíaco, piadosa confusión, al recordar a tantos como me precedieron en el camino enriscado y pendiente, y que sólo vueltos ceniza fueron glorificados. ¿Por qué caprichosa indulgencia de la suerte se me

[34] Artigo publicado o 8 de novembro de 1916.

[35] Estes dous primeiros parágrafos omítense no xornal coruñés por falta de espazo, como se afirma nunha breve introdución na que se advirte a procedencia do texto.

otorgó a mí lo que a ellos no? Nadie supondrá que lo atribuyo a diferencias de calidad, ni siquiera de cantidad. Es que, acaso, hemos llegado a afinar también, como se han afinado otras cosas, el sentimiento de la bondad, el anhelo de hacer menos tristes a las almas, y a impulsos de la bondad latieron, seguramente, algunos corazones cuyo temple conozco bien, y que concibieron el plan al unísono, en una vieja ciudad gallega, durante una noche invernal brumosa y fría, a la hora en que, concluida la jornada, desechadas sus preocupaciones múltiples y fatigosas, por la chimenea entran los ideales brujos cabalgando en escobas de lumbre, y sugieren los proyectos atrevidos y las originalidades del sentir. Y yo pensaba en estos hombres agrupados para fantasear lo que nunca se había hecho, y también, porque es justo no olvidar a nadie en aquellos otros (algunos ya duermen el sueño último) que hace largos años, en un paseo por "Auriabella", exclamaron con férvida ilusión: "Aquí será donde el monumento se alce".

A la vez –no son seriales, sino simultáneas, estas impresiones– que me confundía en la persuasión de recibir más, mucho más de lo merecido, la levadura humana bullía en mí, y daba en creer que si no justicia seca, era tanto bien compensación y consuelo. Acudían a mi memoria las heridas, los magullamientos, las espinas de mi carrera artística, y lo caro que se me cobró, frecuentemente, el haber escuchado a mi vocación y seguido su llamamiento. Acudían las injustas exclusiones, las cerradas puertas que ha tiempo debieron franquearse, los que me lanzaron piedras buscando que diesen donde más dolía, los que por la tela de mis faldas juzgaron mi obra, y fueron, en parte, los artífices que, en unión con el escultor famoso, labraron esa mujer de piedra, dorada por la luz radiante de un espléndido día de octubre. Lo arbitrario y lo violento provoca inevitables reacciones de equidad, caballerescas como de raza, y lo atestiguan en mis gavetas innumerables artículos, donde late y se desborda este espíritu español, transmitido a la América que descubrimos, y a la cual transfundimos nuestra sangre hidalga. Haciendo mesura, barriendo el suelo con la pluma del chambergo, contestaron a las bellaquerías, a las prosas enarboladas como saeta de salvaje. Y toda la generosidad que he encontrado y que me ha envuelto en su onda de calor, la concreta y perpetúa la mujer de piedra, a cuyos pies se hacinan las coronas.

Al continuar el análisis, confesaré un sentimiento envidioso... cuando parecería que nada debiese envidiar. Envidio, lo declaro, a la mujer de piedra.

Envidiaba su reposo, su sencillez, aquella sonrisa que juega en sus labios, tan reveladora. Al marcar esta sonrisa y al colocar la figura, blandamente sentada, sin afectación y sin énfasis, en familiar actitud, el artista, que ya otras veces había modelado mis facciones, se inspiró en el conocimiento de mi psicología, en mi ánimo igual y sereno, en la sesga corriente de mi carácter. Por dentro, sólo pueden mantenerse invariablemente en tal postura las mujeres de piedra... Las de carne y hueso, nadie lo dudará, mal se jactarían de esa impasibilidad feliz. Ahí está la razón de mi envidia. ¿Quién tasa la ventura que representa el sostener en las manos una pluma que jamás ha de escribir un renglón, un libro que nadie leerá, y conservar el misterioso sosiego de las divinidades egipcias e indostánicas, que también sonríen de un modo imperceptible y como en éxtasis y, detestando "el movimiento que desplaza las líneas", jamás ríen y jamás lloran?

Dichosa mujer de piedra, a la cual el tiempo no injuria, resbalando impotentes los años por su lisa frente, sin imprimir en ella una arruga, sin doblar su erguida espalda, sin apagar sus ojos, faltos de pupila y abiertos ampliamente a la claridad de soles y lunas, al parpadeante esplendor de las estrelladas noches. ¡Dichosa mujer, siempre bañada en aire libre, siempre impregnada de brisa salitrosa del Cantábrico, en el puerto marinedino!

¿No he de envidiarla? Olímpica mujer a quien el paso de las horas es insensible, y que nunca verá marchitarse su intensa juventud, el fuerte estío en que está representada. Transcurrirán lustros, siglos, y sonreirá lo mismo que ahora, mientras a su alrededor corretearán niños de testas rubias que han de llegar a ser hombres y venir, cuando caducos, a holgar en los bancos del paseo, donde cuchichearán parejas de novios, sucediendo a otras que cuchichearon, sin que se interrumpa el eterno dúo, aunque lo entonen voces nuevas. En torno de la mujer de piedra, el poeta, si recuerda lo que otros poetas cantaron, podrá convertir en melancolía la misma terca juventud de la estatua, ante la fugaz procesión de la vida, en constante disolución, transitoria, arrastrada por el "devenir", que no es sino el acabar, el borrarse y pulverizarse cuanto parecía destinado a durar siempre. ¡Y la mujer de piedra allí permanecerá, sin mover los dedos que sostienen la pluma, que asaz los movió su modelo!

Y aún falta lo más envidiable de todo... la blanca mujer, de tronco macizo, es como la política. ¡No tiene entrañas!

Yo las tengo... y por eso mi emoción se transmite a lo más íntimo de mi organismo, madurándome, como el sol a la fruta otoñal, para desprenderme del árbol cuando plazca a Dios... Porque (pensémoslo gravemente) estas esencias de nardo con que nos ungen, nos embalsaman para el reposo sin fin, son la máscara de oro de la momia, que oculta el estrago de las destrucciones. Y el análisis conduce a tal resultado: que todo es según debe ser, pues las piedras materializan y perpetúan lo único que de nosotros importa y vale y dan cuerpo incorruptible a nuestro ensueño artístico y poético, que aun sin llegar en grandes y belleza adonde quisiéramos, nos ha ennoblecido. Por él nos fijan en piedra, y por él no lo fuimos nunca; por él no nos dejamos petrificar, y aleteó vivaz nuestra fantasía, y movible e inquieta se convirtió a los horizontes nuevos y se refrescó, y se remozó, y fue mariposa, hija de las libres primaveras...

Pero en tanto que vemos en piedra nuestra imagen, nos reconocemos de pobre barro humano, vencidos por los hondos sentires, que empañan los cristales de los anteojos y reblandecen el alma más estoica...

La Condesa de Pardo Bazán

*La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*
Núm. 12, 263-268
© 2017. Casa-Museo Emilia Pardo Bazán

# "Emilia Pardo Bazán escribiendo en el año 2018, con fecha de 1901"

Cristina Patiño Eirín
(UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En memoria de Nelly Clemessy,
mi querida colega y amiga,
la más fiel legataria de Pardo Bazán.

*(recibido xuño/2018, revisado xuño/2018)*

RESUMEN: Rescate de una crónica barcelonesa de hace más de cien años que gravita en torno a la noción de violencia de género y que sigue resonando en nuestros días.

PALABRAS CLAVE: Emilia Pardo Bazán, periodismo combativo, violencia de género, "Como en las cavernas", palpitante actualidad.

ABSTRACT: Recovery of an over-a-hundred-year-old chronicle from Barcelona which centres around the notion of gender violence and which continues to resonate today.

KEY WORDS: Emilia Pardo Bazán, combative journalism, gender violence, "As in the Caverns", burning issues.

La mirada fértil de Emilia Pardo Bazán sigue viéndonos desde el pasado, proyectándose en nuestro presente, y llegando más allá. Supo verlo como nadie antes que ella la profesora Nelly Clemessy, que nos dejó el pasado mes de septiembre, el mes auroral de Pardo Bazán. Vaya, con la crónica que hoy exhúmo de la escritora que más y mejor conoció, el sentido y emocionado recuerdo para la catedrática emérita que encarna el más depurado ejemplo de dignidad intelectual, de indesmayable celo investigador, de generoso y justo talante. Su voz prevalece y prevalecerá.

Transcribo a continuación –con pleno respeto a su letra, a su presente histórico, y a sus silencios–, salvando solo erratas evidentes, una muestra elocuente de la moción periodística de la autora de *La Tribuna*. Podríamos leer –en esta crónica de "La Vida contemporánea" que salió el día de su cumpleaños, el 16 de septiembre, de 1901– la violencia que se inflige a la innominada modistilla al trasluz de una actualidad que a menudo nos asalta desde las crónicas de sucesos, de crímenes mediáticos, o en el relato mismo de la difícil convivencia entre los sexos, sustanciada tantas veces, *Hélas*!, en abusos y agresiones que se miden y penalizan con diferente rasero judicial. Podríamos cambiar el

cronotopo, que equipara en el nivel sintagmático crímenes de Carabanchel, Fuencarral y A Coruña, elevando a doloroso paradigma la plasmación descriptiva del *statu quo*, pero no variaría el aliento reivindicativo que, como un clamor de hogaño, emana de los renglones de esta página de revista, viva como pocas, y que resuena en nosotros, en la conciencia de nuestro tiempo, con sus inacabables ecos.

## *"COMO EN LAS CAVERNAS"*

Lo que vengo repitiendo aquí un día y otro, se ha confirmado de la más espantosa manera con el horrible caso acaecido en Madrid hace unos días, y del cual la prensa habló poco y cesó de hablar pronto mientras prodiga columnas al vulgarísimo y repulsivo crimen de Carabanchel que, no se sabe por qué razón, ha interesado al público de las rotativas.

Yo tengo por crímenes vulgares los que llevan por móvil el robo, y no les llamo verdaderamente *misteriosos* nunca, porque el *misterio*, en un crimen, no consiste en que se ignoren los autores (á esta cuenta son *misteriosos* casi todos los crímenes que se cometen en España, donde nunca «son habidos» los autores susodichos). El *misterio* de un crimen es su psicología, los abismos del corazón que descubre, la luz que arroja sobre el alma humana, sobre el estado social de una nación, sobre una clase, sobre algo que rebase los límites de la caja de caudales, la cómoda ó el armario forzados, el baúl destripado, la cartera substraída.

No diré que en el crimen de Carabanchel no haya revelaciones elocuentes acerca de nuestro estado social. Se puede sumar ese crimen al de la Coruña, de los tenderos asesinados (por cierto que quedó impune completamente; el de Carabanchel, menos mal, se ha descubierto), y tomarlo como indicio de la manera de ser de muchísima gente española, capaz de llegar á ganar y tener dinero, y absolutamente incapaz de emplearlo bien, ni aun en provecho y gusto propio. La vida sórdida, sucia y asfixiante de los dos tenderos marinedinos, se asemeja á la vida no menos irracional del asesinado de Carabanchel. Tiene, sin embargo, en él menos excusa: pertenecía a más alta clase, había sido como quien no dice nada diputado y hombre político, y pasaba sus últimos años en un retiro bien distinto del de los sabios de Grecia, que se retiraban para cultivarse a sí propios y deleitarse en mayor espiritualidad. Este pobre señor, víctima de los arroperos, Muelas y demás bergantes, se retiraba á pasar su existencia entre sacos de huesos de cerdo y salazones, y el aspecto del lugar en que guardaba su mercancía y donde cayó bajo el cuchillo, basta para demostrar en qué pie de aseo y esmero tenía montado el tráfico.

***

Observadlo: en estos crímenes que persisto en llamar insignificantes, por su vulgaridad, las víctimas son siempre personas que viven de un modo bajuno y ridículo, sin obedecer á las leyes de la urbanidad y delicadeza social y del propio decoro. ¡Víctimas, en suma, poco interesantes! Tal era el cura Melias; tal doña Luciana Borcino; tal los tenderos de la Coruña; tal el Sr. Agustí. La sociedad no puede prescindir de perseguir con igual eficacia todo crimen; pero el que estudia los fenómenos sociales y no es juez ni fiscal, no comparará nunca á doña Luciana Borcino ni al cura Melias con la joven modista cuya

historia merecería ser referida por Víctor Hugo é incluida en la galería de figuras populares y tristemente hermosas donde brillan *Fantina* y *Cosette*.

***

La modistilla carecía de trabajo. No hemos llegado todavía en España, la «nación católica por excelencia» á preocuparnos de este caso frecuente y baladí: que una mujer que desea y necesita trabajar no encuentre en qué ni en dónde. En qué… ¡Diablo! Sí; hay un *trabajo* que siempre encuentra fácilmente, sobre todo en las grandes capitales, la mujer, aunque no sea ni joven ni hermosa, como diz que es la modistilla del crimen. *Trabajo* llaman á su ejercicio las infelices que, de diez á tres de la madrugada, recorren á paso furtivo las calles sombrías y lodosas de Madrid, tapándose medio rostro con el amarillento mantón. Pero este trabajo no le convenía á la modistilla: tenía la tema de ser honrada, el propósito de conservar lo que no dan, á quien no lo lleva en el alma colocado allí por Dios, ni las más altas posiciones ni las educaciones más refinadas y pulcras, y como manera de ganarse el pan, no sabía ni quería conocer sino el trabajo…, el trabajo inaccesible, en el verano, cuando los talleres interrumpen su labor y la amarga *cebolla* brota entre las piedras caldeadas de la desierta villa y corte.

***

El trabajo era tanto más necesario cuanto que no sostenía sólo la vida de la modistilla, sino la de su madre y un hermanito de corta edad. Los seres queridos aguardaban en casa el pan y el sustento, y ella, la que debía aportarlo, la que se había impuesto la tarea de llevar en el pico al humilde nido la cotidiana pitanza, volvía de vacío, humillada, dolorida, con la vergüenza en el rostro y el desaliento en el corazón. Un día tras otro día, ya sabemos cómo se desenvuelve el trivial y doloroso viacrucis dentro de las familias pobres: hoy se empeña lo superfluo –si algo tienen superfluo–; mañana lo necesario, pasado lo indispensable –el instrumento de trabajo, la máquina de coser–. Vence el término de la casa; por todas partes apremian los acreedores de una peseta ó de cincuenta céntimos, mucho más implacables y feroces que los de mil duros; la cocina no tiene carbón, la despensa está barrida, la percha vacía, el baúl rebañado, la cama sin sábanas, el estómago desfallecido envía al cerebro vapores de alucinación mortal…, y la modistilla, antes que ver ese cuadro, quiere dejar el mundo. Ahí están las aguas del estanque de la Moncloa, brindando seguro y tranquilo lecho y bálsamo para olvidar penas y luchas.

***

Es de noche. Sale de casa, y con el paso automático de los que van á cumplir repentina determinación, guiados por una idea fija, cruza los barrios extraviados de Madrid, se mete en los terrenos solitarios y en los ásperos desmontes que rodean de aridez á la Cárcel Modelo. Dos hombres, al paso, la dirigen un requiebro brutal, de esos que nuestro pueblo suelta como soltaba la ballesta el tosco venablo. Ella avanza indiferente, sorda, abismada en sus preocupaciones y ansiosa de llegar cuanto antes al término del lúgubre paseo. Ellos, en cambio, han reparado, han visto: tal vez han observado la extraña y anormal situación de ánimo de la gallarda moza; de seguro han devorado con los ojos la belleza, sospechado

el abandono, la soledad, la indefensión, todo lo que pone en sus zarpas de fiera la presa fácil.

Una ojeada, un codazo les basta para entenderse y concertarse en el propósito criminal. Son hombres de acción á su manera: de acción violenta casi siempre. Su oficio es cruel: apostados al ingreso de las ciudades, armados, investidos de derechos que el Fisco les atribuye, registran la cesta del pobre, recaudan el más oneroso y odioso de los tributos, el que origina la carestía, aquel cuyo resultado directo es el hambre, por la cual va la modistilla al suicidio. No son para ellos cosa nueva ni las groseras licenciosidades con la mujer, ni la riña á brazo partido y tiro limpio con el varón. Tienen esa arrogancia del funcionario español, que se siente un poco señor feudal de la inerme, sencilla y desvalida muchedumbre, ignorante de la ley y del derecho. ¡Son además *hombres*! *Hombres* que se creen dueños de la mujer en el hecho de que es mujer, criterio que se revela en la osadía y arrebato con que á ellas se dirigen, y en la facultad de matarlas que se arrogan con tal lisura, á pretexto de amor, de celos ó de honra.

A paso de lobo la siguen, entre la sombra; ella ni les siente venir. La alcanzan pronto, la acometen, la amordazan, la amarran, la sujetan por medio de una piedra enorme sobre el pecho. ¡Destino extraño! Ella iba á morir; pero ¿cómo había de imaginar que antes iba á la tortura y á la vergüenza? Animosa, recobrada, despertada de su fúnebre sueño hipnótico por la realidad, lucha, se defiende rabiosamente, con las uñas, con el cuerpo, con inconsciente energía. Su cara se ensangrienta, sus muñecas se destrozan, y en un momento de cansancio de los dos brutos, consigue huir, consigue que sus voces sean oídas, que se aproxime gente. Los malvados la persiguen á tiros: descargan sus revólvers [*sic*] contra la desventurada, para evitar que hable, que los acuse; y animándose mutuamente al asesinato como se habían animado al atropello, el uno aconseja al otro que «apunte á la cabeza». Y el tiro sale, y sólo por milagro, por el temblor de la mano criminal, ó por la falencia habitual en la puntería del revólver, la que iba á perecer ahogada no perece atravesada de un balazo en la sien.

***

¿Y qué ocurre cuando la pobre modistilla va á quejarse deshecha en llanto y con el rostro bañado en sangre ante quienes están obligados á velar por ella y por todos? Desde luego ya no piensa en el suicidio. Acaso quiere vivir para ver castigados á sus infames opresores. *Elle a promis de ne plus recommencer*. Así se titula un capítulo conmovedor de *Fromont jeune et Risler aîné*, el que refiere la odisea de la infeliz cojita Delobelle en busca del último consuelo, el fracasado suicidio… ¿Habrá prometido *no hacerlo más* la modistilla madrileña? ¿Qué drama se representó en su espíritu, después de la escena salvaje ante el asilo de María Cristina?

***

Estimo, sin amarle, al pueblo norteamericano. Grandes fuerzas y grandes energías se desarrollan en su cuerpo joven y robusto. Una de ellas es, á mi ver, la aplicación de la ley de Lynch. Esa ley revela el vigor de ese pueblo. «Que otra 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? Los dos héroes del asalto de la Cárcel Modelo, allá en Pensylvania ó en el Texas, á las dos horas de cometido el atentado, se balancearían colgados de una rama, si ya no es que les habían tendido, amordazados y maniatados á su vez, sobre una pila de leña rociada de petróleo (ó leña verde, para que durase más el suplicio). Así se hace cuando á la facultad de indignación se junta el impulso de la acción, inmediata y fulminante, propia de hombres resueltos y avezados á defender la vida, á ganarla, á afirmarla contra la naturaleza y contra los malhechores. Aquí la ley de Lynch no existe (á pesar de la *justicia catalana*), ni acaso convendría; pero en el caso de la modistilla, ¡qué simpática parece la ley de Lynch!

***

Sobre todo porque… Yo no sé qué creo ver en este crimen. Se me figura, leyendo los diarios, que es uno de los muchos sucesos á los cuales se les pone sordina. Su castigo no será probablemente tan ejemplar como lo pide el horror inicuo del caso; ya se empiezan á buscar excusas –leo en *El Imparcial* que en un «centro oficial» corre la voz de que la modistilla no era tan honrada como se creyó al principio…

¿Y con qué fin se dice eso en un centro oficial? ¿Es para disculpar á los criminales, dos veces criminales, amén de cobardes y alevosos? ¿Es que se quiere sentar la jurisprudencia ó esparcir la idea de que á una mujer en cuyo pasado ó presente exista alguna sombra, forjada por la calumnia quizás –y si es real, para el caso da lo mismo–, pueden burlarla é intentar asesinarla dos hombres, y que la culpabilidad de estos dos hombres se mide por los grados de pureza que mida la fama de la víctima?

¿Acaso á esa mujer, sea cual sea su conducta antes del momento del crimen, aunque fuese la escoria de la calle, no deben protegerla la ley y la sociedad? ¿Se impone menor pena en el Código á los que roban y matan á un usurero ó a un libertino, que á los que roban y matan á un hombre probo y estimado de sus conciudadanos? Y porque supongamos que una mujer pobre, una humilde modista, ha incurrido en debilidades ó en errores sentimentales, ó de cualquier índole, ¿es menos infame su opresión, es menos sagrada su seguridad, su honra, su vida, sus derechos de ser humano, en medio de una sociedad que se dice civilizada?

***

¡Cuánto y cuánto hay que corregir y rectificar en la opinión para que sea recta y auxilie y vigorice á la titubeante justicia! Por delitos que no arguyen maldad se va á presidio. Por el espantoso atentado del asilo de María Cristina, ¿qué penalidad se impondrá? El consumero que huyó, ¿será *habido*? El que está preso, ¿sufrirá una condena seria, ó saldrá pronto á pasearse y acechar á otra mujer indefensa, asegurándola mejor con la muerte, para que no lo denuncie?

Este crimen sí que lleva trazas de *misterioso*...

¡Execración contra los que lo cometieron y contra quien no lo repruebe desde el fondo del alma con la tremenda severidad que inspira!

EMILIA PARDO BAZÁN.

[“Como en las cavernas”, LA VIDA CONTEMPORÁNEA, *La Ilustración Artística, Barcelona*, nº 1.029, 16 de septiembre de 1901, p. 602. Antologada con el título de *“Un crimen y una violación" *[sic]* por Carmen Bravo-Villasante en Pardo Bazán, Emilia, *La vida contemporánea*, Madrid, Magisterio Español, 1972, pp. 141-148. Recogido, obviando también su título, como *“Por una justicia que no discrimine” [*sic*], en Pardo Bazán, Emilia, *La mujer española y otros escritos*, Edición de Guadalupe Gómez-Ferrer, Madrid, Ediciones Cátedra, 1999, pp. 267-272, que la reproduce sin espacios intermediales, escamoteándole su articulación fragmentada, en trancos, que los asteriscos pretenden salvaguardar].

*La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*
Núm. 12, 269-282
© 2017. Casa-Museo Emilia Pardo Bazán

# Alguien que se va para despertar: "La resucitada" e "Historia de una hora", un quiasmo semántico

Cristina Patiño Eirín
(UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

"La force expressive du vigoureux réalisme de leur auteur prête à ces sortes de récits [beaucoup de contes dramatiques ou tragiques] une grande valeur émotionnelle, les drames humains y étant saisis dans un puissant raccourci sont cependant des inventions de leur auteur. Ils n'ont pas les dimensions des précédentes narrations et leur force d'évocation reside précisément dans leur briéveté. Grâce au talent de l'écrivain la mission du conte, qui est de capter dans un espace réduit un moment vital d'une intensité particulière, apparaît pleinement accomplie dans ce type de récit plus parfaitement peut-être que dans aucun autre"

(Nelly [Legal] Clemessy, *Emilia Pardo Bazán. Contes perdus et retrouvés*, Thèse [inédite, Université de Montpellier, 1967-68, Tome I, p. 144).

*(recibido xuño/2018, revisado xuño/2018)*

RESUMEN: Se ponen en relación y se editan, a partir del cotejo de sus fuentes, sendos relatos de Emilia Pardo Bazán y Kate Chopin para hacerlos entablar un diálogo en torno a la noción de la huida y el genuino despertar femeninos.

PALABRAS CLAVE: Emilia Pardo Bazán, Kate Chopin, cuentos en espejo, edición crítica, "La resucitada", "Historia de una hora", El despertar.

ABSTRACT: By cross-checking their respective sources, Emilia Pardo Bazán's and Kate Chopin's short stories are both edited and brought together, in order to get them engage in a dialogue around the notion of woman's flight and genuine awakening.

KEY WORDS: Emilia Pardo Bazán, Kate Chopin, mirror short stories, critical edition, "The Resuscitated", "Story of an Hour", The Awakening.

Hay textos que dejan huella, que vienen y van, y que en su estela producen efectos de flujo y reflujo, como de *boomerang*. Volver a ellos a través de las insospechadas asociaciones que pueden llegar a entablar entre sí nos hace conscientes de su recurrente permanencia, del diálogo que urden a través de los años. Porque su instancia enunciadora no se mantiene encastillada y solitaria, sino que genera magnetismos, traspasa la barrera de las convencionales fronteras que tantas veces hacen de las mujeres escritoras seres absortos en una soledad abismada. Es un hecho indudable que Emilia Pardo Bazán no leyó a Kate Chopin, ni viceversa. Fueron las suyas, no obstante, soledades creativas que discurrieron

paralelas, condenadas a no encontrarse nunca. Y, sin embargo, dos de los relatos a ellas debidos, dos títulos que no comparten nada, ni siquiera un ápice de cariz sobrenatural o de cariz anodino o banal, contienen una fuerza literaria concomitante, proyectan una fascinación que no deja de reverberar, aun cuando no dependan de recursos preciosistas, sino tan solo del poder evocador de un misterio que no se acepta como ultraterreno, ni, por ende, religioso, porque ya desde el comienzo el narrador incluso ironiza con la atribución de un regreso del más allá. No hay trampa alguna, el misterio procede de otra fuente, más inquietante aún…

"Una historia de fantasmas" como la calificó Cristina Fernández Cubas, que sabe del asunto como pocos, y como hace presumir su salida popular en libro con cubierta que muestra calaveras que descorren cortinas y espectrales castillos roqueros, un cuento de horror, un relato espeluznante… son etiquetas que hoy acaparan el interés lector como en los tiempos de la novela gótica y que ya se emparentaban antes con las historias protagonizadas por personajes de estirpe uliseica cuyo regreso es siempre inminente. Para ellos y para los demás. Una vuelta a casa que no se producirá o que, de producirse, frustrará la expectativa de felicidad forjada a lo largo de la espera sobrevenida tras una traumática desaparición. Javier Marías ha contado alguna vez que esa es la materia de sus sueños: un ser abolido que tal vez vuelva, que vuelve cuando ya nadie lo espera. El coronel Chabert, en la balzaquiana novela homónima de 1832, es un renovado Odiseo que experimenta "le dégoût de l'humanité". Se abre un campo para la obsesión: "qué bueno es vivir, revivir, no caer en el pozo oscuro", leemos más abajo. Las criaturas de Poe, del mismo Balzac, de Stoker[1] y tantos otros han colmado con sus hórridos retornos apetitos lectores que aún nos habitan.

Pero frente al imaginario romántico del que parten, con su frustrado vaivén erótico, al que sin duda remiten como al último eslabón de una cadena antigua, no juegan a promover una suerte de lectura maravillosa. No tejen con esos hilos truculentos sus relatos, aunque ese bien pudiera haber sido el derrotero y hasta pueden llegar a orillarlo (hay sepulcros y losas, accidentes inesperados, síncopes…). Por el contrario, nos hallamos ante relatos que pergeñan la desactivación del misterio, ante relatos en que el horror consiste en los otros (en palabras de Sartre, "l'enfer, c'est les autres"). Asistimos a toda una basculación del eje. Una mujer sometida al sacrificio en los dos casos, pese a que, o más bien porque, en Chopin, hay un aparecido; una aparecida en Pardo Bazán. El desenlace es el mismo, la conclusión igual para un ejercicio de distinto recorrido que revela la leve o nula persistencia del amor, la incomprensión de la muerte en alianza con la vida. Los dos cuentos llevan a la irreductibilidad de la muerte, a toda una reflexión metafísica, además de a una amarga constatación. Las dolencias del corazón (síncope, enfermedad coronaria) se transmutan en los males del alma, tanto o más destructivos, acaso más aniquilantes.

Traemos aquí a colación dos testimonios narrativos no muy distantes en el tiempo ni tampoco en las coordenadas mentales de su creación, firmados por escritoras persuadidas de cuáles son las funciones que sus criaturas femeninas desempeñan, inmersas como

[1] *Drácula* está en la Biblioteca de Emilia Pardo Bazán en sus Torres de Meirás, pendiente de catalogación.

lo están en dinámicas de género que solo pueden ser conscientes; como lo son de cuáles son las que se espera que esgriman y de cuáles han de sumirlas en la pasividad. El protagonismo femenino, visible desde el título informativo y de tejas abajo de Pardo Bazán, queda postergado en el de Chopin, pero esa circunstancia no lo mitiga, antes al contrario (la traducción al castellano aún lo refuerza por la aliteración femenina de "hora", reduplicación parcial trunca de "Historia", fonosimbolismo ausente en el original inglés). Leídos en las hojas volanderas de la revista *Vogue*, en 1894, y del periódico *El Imparcial*, en 1908, respectivamente, su impacto hubo de ser notable porque fueron elevados al rango de cuentos compilados en libro por sus autoras, tras un intervalo mínimo en Chopin y más demorado, que permitió trasegar el texto y pulirlo con esmero, en Pardo Bazán.

## *HISTORIA EDITORIAL DE DOS CUENTOS QUE SE ENHEBRAN*

El cuento firmado por "La Condesa de Pardo Bazán" se publicó por vez primera en las páginas de *El Imparcial* (*I*), en convivencia con otros de Fray Candil, Alejandro Sawa, Jacinto Benavente y José Ortega y Gasset, el 29 de junio de 1908, Año XLII, Núm. 14.831, al precio de 5 céntimos el número suelto (Paredes, aunque remite a esta fuente, no la sigue), sin motivación alguna de calendario, bien lejos de fechas más propicias acaso, como la del Día de Difuntos. La autora, ya consagrada y a punto de abandonar la narrativa larga, fabulaba sobre unos personajes pertenecientes a un núcleo familiar que los lectores del periódico fundado por Gasset y Artime tal vez recordaran: una hermana de la protagonista de "La resucitada", Estrella de Guevara, había protagonizado a su vez otro relato de ambientación siglodorista (que no medieval, a tenor de las referencias históricas) titulado "La madrina" (*El Imparcial*, 1 de diciembre de 1902, que también incluirá en el volumen, último de los suyos en vida de contenido cuentístico, de 1912, *Cuentos trágicos*)[2]. Porque ese fue, en efecto, el modo en que quiso calificar la historia de Dorotea de Guevara, lo mismo que lo eran, aunque por razones muy heterogéneas, otros títulos reunidos el año de la muerte de José Quiroga, el que había sido su marido y era padre de sus hijos. En 1912, para esa repristinación de un cuento de cuatro años atrás, Pardo Bazán tuvo a bien volver sobre el texto primigenio —del que no hay, por cierto, rastro manuscrito en su Archivo—, y efectuar varias operaciones de sustitución, adición y permutación que afectaron no solo a la puntuación del mismo sino también a la selección léxica: los usos laístas se imponen, la preferencia por los dos puntos en lugar del punto y coma antes de una conclusión, a "[corazón] fatigado" prefiere "[corazón] debilitado", se refuerza la pregunta retórica con un adverbio "Acaso", se sustituye "[ojos] candentes" por "[ojos] lujuriosos" para subrayar la desaparición del deseo erótico en la mirada de su marido…

2 Nelly Clemessy anota al respecto: "Inspirés par le gout du macabre, on trouve *Suerte macabre* qui relate la recherche sinistre d'un billet de loterie gagnant dans une tombe. Beaucoup plus heureux dans son sujet, *La resucitada*, au cadre médiéval, développe le thème de la fausse morte qui sort de son cercueil. Semant l'effroi dans le monde des vivants, elle finit par l'abandonner volontairement quand elle se sent devenue un objet d'horreur" (Vid. *Emilia Pardo Bazán, contes perdus et retrouvés*, Op. cit., 1967-68, p. 145). En sus *Cuentos Completos*, Juan Paredes Núñez da un listado de personajes y se fija en "GUEVARA, Dorotea de: Mujer dada por muerta, que tras volver a la vida, tiene que enterrarse voluntariamente al comprobar cómo hasta su propia familia le tiene horror". (Cfr. Tomo IV, A Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1990, p. 398). Doña Estrella de Guevara protagoniza "La madrina", *El Imparcial*, 1 de diciembre de 1902.

El volumen de *Cuentos trágicos* (*CT*), Madrid, nº 9 de la Biblioteca Popular Renacimiento, Imprenta de Prudencio P. de Velasco, s. a. [1912], 256 páginas era resultado en rústica del codificado, *bien rangé* volumen XLI de sus *Obras Completas*, de 1912, con *Belcebú*, también de 1908. De un total de veintisiete cuentos, ocupa "La resucitada" la décima posición (pp. 79-85), entre "Durante el entreacto" y "El tesoro de los Lagidas", ocho posiciones anterior a "La madrina", en la secuencia que sigue: "El pozo de la vida", "La mosca verde", "El aljófar", "La cana", "La cita", "Nube de paso", "*Drago*", "La tigresa", "Durante el entreacto", "La resucitada", "El tesoro de los Lagidas", "*Dura Lex*", "El peligro del rostro", "Recompensa", "Dioses", "Idilio", "Por otro", "La madrina", "El pajarraco", "La leyenda de la torre", "La almohada", "Hijo del alma", "Arena", "Argumento", "*Santiago el Mudo*", "La pasarela", "Doradores". Diez de ellos fueron tomados de *El Imparcial*. Todos, aunque Paredes no documente siete de ellos, aparecieron anteriormente en la prensa: nueve de *El Imparcial* 1902-1908, seis de *La Ilustración Española y Americana*, entre 1909 y 1912, uno de *La Ilustración Artística*, 1902, dos de *Blanco y Negro*: de *Cuentos nuevos* y de *Cuentos sacro-profanos*, dos en cada caso. El relato cruzó el Charco y se publicó en México, a partir de la versión libresca, y omitiendo el título de Condesa junto a los apellidos de su autora, en *El Informador. Diario independiente*, Guadalajara, México, el 25 de febrero de 1918, n 143, p. 4, (M)[3]. El texto ha sido recogido en ulteriores ediciones modernas: Paredes Núñez (Tomo III, 1990: 143-145), Aguilar, incluso en alguna de bolsillo (2000). Puede leerse en las *Obras Completas* de la autora, en la Editorial Castro, a cargo de Darío Villanueva y José Manuel González Herrán[4], en el volumen X, 2005, pp. 445-448.

Edito a continuación el cuento "La resucitada" a partir de la última versión de la autora, la de *Cuentos trágicos*, correspondiente a su última voluntad, de 1912. En nota, recojo las variantes que esta lección implica con respecto a la primera edición, la de *El Imparcial*, del 29 de junio de 1908, y la salida mexicana. Desarrollo abreviaturas, actualizo ortografía y suprimo las tildes de monosílabos, respetando en todo lo demás los usos de la escritora.

## *LA RESUCITADA*

Ardían los cuatro blandones soltando gotazas de cera. Un murciélago, descolgándose de la bóveda, empezaba a describir torpes curvas en el aire. Una forma negruzca, breve, se deslizó al ras de las losas,[5] y trepó[6] con sombría cautela por un pliegue del paño mortuorio. En el mismo instante abrió los ojos Dorotea de Guevara, yacente en el túmulo.

[3] Debo el dato de esta referencia hemerográfica a María del Mar Novo Díaz.

[4] Quien ha estudiado el cuento en su metamorfosis fílmica, titulada *El regreso*, 1975, que se atreve a tergiversar su desenlace y a dar la prehistoria cifrada, como pueden comprobar los lectores de este número de la revista.

[5] al ras de las losas y ] *I*

[6] tropezó ] M

Bien sabía que no estaba muerta:[7] pero un velo de plomo, un candado de bronce la[8] impedían ver y hablar. Oía, eso sí, y percibía –como se percibe entre sueños– lo que con ella hicieron al lavarla y amortajarla. Escuchó los gemidos de su esposo, y sintió lágrimas de sus hijos en sus mejillas blancas y yertas. Y ahora, en la soledad de la iglesia cerrada, recobraba el sentido, y la[9] sobrecogía mayor espanto. No era pesadilla, sino realidad. Allí el féretro, allí los cirios…[10] y ella envuelta en el blanco sudario, al pecho el escapulario de la Merced.

Incorporada ya, la alegría de existir se sobrepuso a todo. Vivía; ¡qué bueno[11] es vivir, revivir, no caer en el pozo oscuro! En vez de ser bajada al amanecer, en hombros de criados,[12] a la cripta, volvería a su dulce hogar, y oiría el clamoreo regocijado de los que la amaban y ahora la lloraban sin consuelo. La idea deliciosa de la dicha que iba a llevar a la casa hizo latir su corazón, todavía debilitado[13] por el síncope. Sacó las piernas del ataúd, brincó al suelo, y con la rapidez suprema de los momentos críticos combinó su plan. Llamar, pedir auxilio a tales horas,[14] sería inútil. Y de esperar el amanecer en la iglesia solitaria, no era capaz; en la penumbra de la nave creía que asomaban caras fisgonas de espectros [y][15] sonaban dolientes quejumbres de ánimas en pena… Tenía otro recurso: salir por la capilla del Cristo.

Era suya: pertenecía a su familia en patronato. Dorotea alumbraba perpetuamente, con rica lámpara de plata, a la santa imagen de Nuestro Señor de la Penitencia. Bajo la capilla se cobijaba la cripta, enterramiento de los Guevara Benavides. La alta reja se columbraba a la izquierda, afiligranada, tocada a trechos de oro rojizo, rancio. Dorotea elevó desde su alma una deprecación fervorosa al Cristo. ¡Señor! ¡Que encontrase puestas las llaves! Y las palpó: allí colgaban las tres, el manojo; la de la propia verja, la de la cripta, a la cual se descendía por un caracol dentro del muro, y la tercera llave, que abría la portezuela oculta entre las tallas del retablo y daba a estrecha calleja, donde erguía su fachada infanzona el caserón de Guevara, flanqueado de torreones. Por la puerta excusada entraban los Guevaras a oír misa en su capilla, sin cruzar la nave. Dorotea abrió, empujó… Estaba fuera de la iglesia,[16] estaba libre.

Diez pasos hasta su morada… El palacio se alzaba silencioso, grave, como un enigma. Dorotea cogió el aldabón,[17] trémula, cual si fuese una mendiga que pide hospitalidad en una hora de desamparo. «¿Esta casa es mi casa, en efecto?», pensó, al segundar el

---

7 :] M ;] *I*

8 le ] M

9 le ]M, *I*

10 …,] *I*, M

11 Vivía ¡Qué bueno ] *I*

12 de criados a la cripta ] *I*, M

13 ] M, fatigado ] *I*

14 ] I, ,] M

15 ;] I, y] M

16 ;] I, ,] M

17 ,] M, ] *I*

aldabonazo firme… Al tercero, se oyó ruido dentro de la vivienda muda y solemne, envuelta en su recogimiento como en larga faldamenta de luto. Y resonó la voz de Pedralvar,[18] el escudero, que refunfuñaba:

–¿Quién? ¿Quién llama a estas horas, que comido le vea yo de perros?

–Abre, Pedralvar, por tu vida… ¡Soy tu señora, soy doña Dorotea de Guevara!... ¡Abre presto!...

–Váyase enhoramala el borracho… ¡Si salgo, a fe que lo ensarto!...[19]

–Soy doña Dorotea… Abre… ¿No me conoces en el habla?

Un reniego, enronquecido por el miedo, contestó nuevamente. En vez de abrir, Pedralvar subía la escalera otra vez. La resucitada pegó dos aldabonazos más. La austera casa pareció reanimarse; el terror del escudero corrió al través de ella como un escalofrío por un espinazo. Insistía el aldabón, y en el portal se escucharon taconazos, corridas y cuchicheos. Rechinó, al fin, el claveteado portón entreabriendo sus dos hojas, y un chillido agudo salió de la boca sonrosada de la doncella Lucigüela,[20] que elevaba un candelabro de plata con vela encendida, y lo dejó caer de golpe; se había encarado[21] con su señora, la difunta, arrastrando la mortaja y mirándola de hito en hito.

Pasado algún tiempo, recordaba Dorotea –ya vestida de acuchillado terciopelo genovés, trenzada la crencha con perlas[22] y sentada en un sillón de almohadones, al pie del ventanal– que también Enrique de Guevara, su esposo, chilló al reconocerla; chilló y retrocedió. No era de gozo el chillido, sino de espanto… De espanto, sí:[23] la resucitada no lo podía dudar. Pues acaso sus hijos, doña Clara, de once años; don Félix, de nueve,[24] ¿no habían llorado de puro susto, cuando vieron a su madre que retornaba de la sepultura? Y con llanto más afligido, más congojoso que el derramado al punto en que se la llevaban… ¡Ella que creía ser recibida entre exclamaciones de intensa felicidad! Cierto que días después se celebró una función solemnísima en acción de gracias; cierto que se dio un fastuoso convite a los parientes y allegados; cierto, en suma, que los Guevaras hicieron cuanto cabe hacer para demostrar satisfacción por el singular e impensado suceso que les devolvía la esposa y a la madre… Pero doña Dorotea, apoyado el codo en la repisa del ventanal y la mejilla en la mano, pensaba en otras cosas[25].

Desde su vuelta al palacio, disimuladamente, todos la huían. Dijérase que el soplo frío de la huesa, el hálito glacial de la cripta, flotaba alrededor de su cuerpo. Mientras comía, notaba que la mirada de los servidores, la de sus hijos, se desviaba oblicuamente de sus manos pálidas, y que cuando acercaba a sus labios secos la copa del vino, los muchachos

---

[18] ] I

[19] ensarte] *CT*, M

[20] ,] M, ] *I*

[21] engañado] M

[22] perlas, y sentada] *I*

[23] ;] *I*

[24] Doña Clara de once años, don Félix de nueve,] *I*

[25] …] *I*

se estremecían. ¿Acaso no les parecía[26] natural que comiese y bebiese la gente del otro mundo? Y doña Dorotea venía de ese país misterioso que los niños sospechan aunque no lo conozcan… Si las pálidas manos maternales intentaban jugar con los bucles rubios de don Félix, el chiquillo se desviaba, descolorido él a su vez, con el gesto del que evita un contacto que le cuaja la sangre. Y a la hora medrosa del anochecer, cuando parecen oscilar las largas figuras de las tapicerías, si Dorotea se cruzaba con doña Clara en el comedor del patio, la criatura, despavorida, huía al modo con que se huye de una maldita aparición…

Por su parte, el esposo –guardando a Dorotea tanto respeto y reverencia que ponía maravilla– no había vuelto a rodearle[27] el fuerte brazo a la cintura… En vano la resucitada tocaba de arrebol sus mejillas, mezclaba a sus trenzas cintas y aljófares y vertía sobre su corpiño pomitos de esencias de Oriente. Al trasluz del colorete se transparentaba la amarillez cérea; alrededor del rostro persistía la forma de la toca funeral, y entre los perfumes sobresalía el vaho húmedo de los panteones. Hubo un momento en que la resucitada hizo a su esposo lícita caricia; quería saber si sería rechazada. Don Enrique se dejó abrazar pasivamente; pero[28] en sus ojos, negros y dilatados por el horror que a pesar suyo se asomaba a las ventanas del espíritu; en aquellos ojos un tiempo galanes atrevidos y lujuriosos,[29] leyó Dorotea una frase que zumbaba dentro de su cerebro, ya invadido por rachas de demencia.

–De donde tú has vuelto no se vuelve…

Y tomó bien sus precauciones. El propósito debía realizarse por tal manera, que nunca se supiese nada; secreto eterno. Se procuró el manojo de llaves de la capilla y mandó fabricar otras iguales a un mozo herrero,[30] que partía con el tercio a Flandes al día siguiente. Ya en poder de Dorotea las llaves de su sepulcro, salió una tarde sin ser vista, cubierta con un manto; se entró en la iglesia por la portezuela, se escondió en la capilla de Cristo, y[31] al retirarse el sacristán cerrando el templo, Dorotea bajó lentamente a la cripta, alumbrándose con un cirio prendido en la lámpara; abrió la mohosa puerta, cerró por dentro, y se tendió, apagando el cirio con el pie…

## *HISTORIA DE UNA HORA*

Sabiendo que la Sra. Mallard padecía de problemas del corazón, se tomaron muchas precauciones para trasmitirle, de la forma más suave posible, la noticia de que su marido había muerto.

Se lo dijo su hermana Josephine con frases entrecortadas e insinuaciones opacas que revelaban y ocultaban a medias. Richards, el amigo de su marido, también se encontraba

---

26 ¿No les parecía] *I*

27 rodearla] *I*, M

28 , mas] I

29 ] M, galanes, atrevidos y candentes] *I*

30 ,] M, ] *I*

31 del Cristo y] *I*

allí, junto a ella. Fue él quien había estado en la redacción del periódico cuando llegó la noticia del accidente ferroviario, cuya lista de «víctimas» encabezaba Brently Mallard. Esperó tan solo a que la veracidad de esta fuera corroborada por un segundo telegrama y se apresuró para evitar que otro amigo menos cuidadoso y cariñoso fuera el portador de tan triste mensaje.

Ella no escuchó la historia como lo han hecho muchas otras mujeres, con una incapacidad paralizante para aceptar su significado. Rompió a llorar de inmediato en los brazos de su hermana, con un repentino y salvaje abandono. Cuando la tormenta de dolor amainó se retiró sola a su habitación. No permitió que nadie la siguiera.

Frente a la ventana abierta había un cómodo y espacioso sillón. Se hundió en él, presa de un agotamiento físico que inmovilizó su cuerpo y parecía querer alcanzar su alma.

En la plaza que había frente a su casa podía ver las copas de los árboles temblando ante la reciente llegada de la primavera. En el aire flotaba un delicioso aroma de lluvia. En la calle, un vendedor ambulante anunciaba su mercancía. Las notas de una melodía lejana que alguien estaba cantando llegaron levemente a sus oídos y multitud de gorriones trinaban en los aleros.

Aquí y allá podían verse retazos de cielo azulado entre las nubes que chocaban entre sí y se apilaban en el poniente.

Se sentó con la cabeza hacia atrás, apoyada en el cojín del sillón, quieta excepto cuando un sollozo trepaba por su garganta y le sacudía, como si fuera una niña que ha llorado hasta quedarse dormida y prosigue su llanto entre sueños.

Era una mujer joven, con un bello y calmado rostro y unas facciones que dejaban entrever contención e incluso cierto temperamento. Sin embargo, sus ojos carecían de brillo en aquellos momentos, su mirada clavada en la lejanía, en uno de aquellos retazos de cielo azulado. No era una mirada reflexiva, sino que indicaba la suspensión de cualquier pensamiento inteligente.

Algo iba a sobrevenirle y estaba esperándolo con temor. ¿Qué sería? Lo desconocía, pues era demasiado sutil y esquivo para ponerle nombre. Pero lo sentía aparecer furtivamente del cielo para alcanzarla a través de los sonidos, los aromas y el color que impregnaban la atmósfera.

Entonces, su pecho comenzó a subir y bajar agitadamente. Empezaba a reconocer esta cosa que se disponía a poseerla y luchaba con toda su voluntad para rechazarla, con tan poca fuerza como si lo hiciera con sus blancas y delgadas manos.

Cuando se dejó llevar, una palabrita susurrada escapó de sus labios entrecerrados. La murmuró una y otra vez:

–¡Libre, libre, libre!

La mirada vacía y la expresión de terror abandonaron su rostro. Sus ojos permanecieron despiertos y brillantes. Su pulso latía aceleradamente y el flujo de su sangre templaba y sosegaba cada centímetro de su cuerpo.

No se detuvo a preguntarse si la alegría por la que había sido invadida era o no monstruosa. Una percepción clara y exaltada le permitió descartar esa idea por su trivialidad.

Era consciente de que volvería a llorar cuando viera sus manos bondadosas y tiernas cruzadas en la postura de la muerte, su rostro que siempre la había mirado con amor ahora petrificado, gris, muerto. Pero, más allá de aquel amargo momento, pudo ver la larga procesión de años venideros que le pertenecerían únicamente a ella. Extendió los brazos abiertos hacia ellos para darles la bienvenida.

No habría nadie a quien dedicar su vida en los siguientes años, viviría para sí misma. NO habría una voluntad poderosa que doblegase la suya con esa insistencia con la que los hombres y las mujeres creen que tienen derecho a imponer su propia voluntad sobre sus semejantes. Que la intención fuera buena o cruel no hacía que el crimen fuese menor, tal y como lo veía ella en ese momento de clarividencia.

No obstante, le había amado. A veces. A menudo no. ¡Qué importaba! ¡Qué sentido tenía el amor, ese misterio sin resolver, frente a esa energía que de pronto reconocía como el impulso más poderoso de su ser!

–¡Libre! ¡Libre en cuerpo y alma! –continuó susurrando.

Josephine estaba arrodillada ante la puerta cerrada, con los labios contra la cerradura, implorando que la dejara pasar.

–¡Louise, abre la puerta! Te lo ruego, abre la puerta. Vas a ponerte enferma. ¿Qué estás haciendo, Louise? ¡Por todos los cielos, abre la puerta!

–Márchate. No voy a ponerme enferma.

No lo haría, pues bebía del elixir de la vida a través de la ventana abierta.

Su imaginación corría desbocada por todos aquellos días que tenía por delante. Días primaverales y días estivales, y todo tipo de días que serían únicamente suyos. Rezó en voz baja para que la vida fuera larga. Y pensar que ayer sentía escalofríos al pensar que la vida podía ser larga.

Se puso en pie y abrió la puerta ante la insistencia de su hermana. Había un triunfo febril en su mirada y caminaba inconscientemente como una diosa de la Victoria. Cogió a su hermana por la cintura y juntas bajaron las escaleras. Richards las esperaba abajo.

Alguien estaba abriendo la puerta principal con una llave. El que entró era Brently Millard, algo desaguisado tras el viaje, cargando con su maletín y su paraguas como si tal cosa. Había estado lejos del lugar del accidente, de hecho ni siquiera sabía que este había acontecido. Permaneció de pie, sorprendido ante el desgarrador grito de Josephine y el movimiento rápido de Richards para ocultarle y que su esposa no le viera.

Pero Richards no había sido lo suficientemente rápido.

Cuando llegaron los médicos dijeron que había muerto de una enfermedad del corazón: la alegría que mata.

(Kate Chopin, "Historia de una hora", "The Story of an Hour", en VV.AA., *La nueva mujer. Relatos de escritoras estadounidenses del siglo XIX*, Prólogo y traducción de Gloria Fortún, Madrid, Editorial Dos Bigotes, 2017, pp. 30-36).

La autora norteamericana que coloca el espejo en el que se refleja el cuento de Pardo Bazán, solo apenas nueve años posterior al suyo de 1894, publicado en la revista *Vogue* poco antes que en libro –una autora que también maneja elementos simbólicos como las llaves, el dinamismo vertical arriba y abajo, así como la noción explícita de libertad– es

Kate Chopin (St. Louis, 1850-Missouri, 1904), conocida por *El despertar* [*The Awakening*, 1899, que en un principio se tituló *Un espíritu solitario*], que sigo por la traducción, prólogo y notas de Olivia de Miguel (Madrid, Ediciones Hiperión, 1986). Hija de un inmigrante irlandés y de madre de ascendencia francesa, descuella su talento para la novela y el relato breve. Algunas calas en su novela más universal pueden ayudarnos a postular este ejercicio especular que los dos cuentos, tan emparentados, facilitan. En p. 12, el prólogo nos hace saber el escándalo que supuso la novela y que "Lo que indignó los ánimos puritanos hasta límites insospechados de cretinismo fueron los titubeantes sentimientos maternales de Edna […]; el adulterio sin la disculpa «del amor»; el suicidio como un acto de libertad, y sobre todo que Kate Chopin no condene el comportamiento de Edna abiertamente". Más adelante, en p. 17: "Uno no sabe si necesita más fuerza para vivir o para morir, pero en cualquier caso, el conocimiento de los propios límites y los del mundo externo siempre nos lleva a elegir entre la duración y la intensidad. Edna [Pontellier, la protagonista de *El despertar*] pertenece a esos que optan por la segunda".

Fue Kate Chopin traductora de Maupassant y nunca militó en organizaciones políticas ni sufragistas. Acerca de los titubeantes sentimientos maternales de Edna, y de la idea de que ella es una valiosa propiedad personal de Mr. Pontellier, surgen en la novela pasajes como este, en la p. 28: "Una opresión indefinible, que parecía originarse en algún lugar desconocido de su conciencia, la colmaba de una vaga angustia. Era como una sombra, una neblina atravesando su espíritu en un día de verano. El estado de ánimo resultante era extraño y desconocido. No estaba sentada recriminando a su marido, o lamentándose del Destino que había dirigido sus pasos por el camino que habían seguido. Sólo estaba dándose una buena llorera". O este de las pp. 30-31, relativo al rol femenino más frecuentado:

> Eran mujeres que idolatraban a sus hijos, adoraban a sus maridos y consideraban un alto privilegio anularse como individuos y desarrollar alas como ángeles de la guarda. Algunas resultaban deliciosas en su papel; una de ellas era la encarnación de todas las gracias y encantos femeninos, y su marido, si no la hubiese adorado, habría sido un bruto merecedor de muerte por tortura lenta. Se llamaba Adèle Ratignolle; no hay palabras para describirla, excepto las clásicas que tan a menudo han servido para describir a antiguas heroínas de novela y a las hadas de nuestros sueños. Sus encantos no tenían nada de sutil ni de oculto; toda su belleza estaba a la vista, esplendorosa y manifiesta: la madeja de pelo dorado, que ni peines ni prendedores lograban contener; los ojos, azules como zafiros; los labios fruncidos en un mohín, tan rojos que, al mirarlos, sólo podían recordar las cerezas o alguna otra sabrosa fruta carmesí. Estaba engordando un poco, pero esto no parecía restarle un ápice de su gracia en cada paso, postura o gesto. No se podía desear que su cuello blanco estuviese una pizca menos lleno, ni que sus hermosos brazos fuesen más esbeltos. No existieron jamás manos más exquisitas que las suyas, y era un placer contemplarlas cuando enhebraba la aguja o se ajustaba el dedal de oro en el afilado dedo corazón, mientras cosía los pantaloncitos de dormir o reformaba un corpiño o un babero.

Diferentes tipologías femeninas, entre ellas la de la mujer maternal o la de excéntrica, son puestas a contribución para que emerja, en toda su singularidad, la personalidad

de Edna. Así en p. 39, donde se explican su educación sentimental y los derroteros que seguirá: "Hacer confidencias había sido, hasta entonces, un rasgo ajeno al carácter de Mrs. Pontellier. Incluso de niña, su pequeña vida infantil había sido reservada. Muy pronto aprendió instintivamente la dualidad vital entre la vida externa que asiente y la interna que cuestiona"; o en p. 45:

> Su matrimonio con Léonce Pontellier fue simplemente un accidente, como muchos otros matrimonios que pretenden haber sido dispuestos por el Destino. Lo conoció mientras vivía su gran pasión secreta [era enamoradiza]. Él se enamoró como suelen hacerlo los hombres, e insistía en cortejarla con tal seriedad y ardor, que no se podía pedir más. A Edna le gustaba; le halagaba su rendida devoción, e imaginó que existía entre ellos una complicidad de pensamientos y gustos, lo cual resultó una falsa suposición. Si a esto se añade la violenta oposición de su padre y de su hermana Margaret a que se casara con un católico, no es necesario ahondar más en los motivos que la llevaron a aceptar a Monsieur Pontellier como marido. / El colmo de la felicidad, es decir, el casarse con el actor, no era su destino en esta vida. Le pareció que debía entrar en el mundo de las cosas reales con cierta dignidad, como esposa devota de un hombre que la adoraba, cerrando para siempre tras ella las puertas que conducen al reino de la aventura y de los sueños. / Pero poco después de que el actor fuera a unirse con el oficial de caballería, el joven novio y unos cuantos más, Edna se encontró enfrentada con la realidad. Empezó a tomar cariño a su marido, advirtiendo, con una inexpresable satisfacción, que en el afecto que sentía por él no había rastro de pasión ni de excesivo y falso ardor, y que, por tanto, su sentimiento no amenazaba disolución. Quería a sus hijos de un modo desigual e impulsivo. A veces, los habría apretado apasionadamente contra su corazón; en otros momentos, los habría olvidado.

Vamos paladeando el desacostumbrado sabor de la sinceridad con la fuerte brisa que sopla desde el Golfo y su melodía menor: "Al oírla, imaginaba la figura de un hombre de pie junto a una roca desolada, en la costa. Estaba desnudo y contemplaba, con actitud resignada y sin esperanza, un pájaro que en la distancia volaba alejándose de él. … su espíritu estaba dispuesto a dejarse impresionar por la verdad irrevocable". Vemos a Robert en p. 59 y el mar, pero sobre todo asistimos a su paulatina toma de conciencia: "Le invadió un sentimiento de júbilo, como si algún poder de significante importancia le hubiera otorgado el control del funcionamiento de su cuerpo y de su alma. Continuó desafiante y temeraria, sobrevalorando su fuerza. Quería nadar lejos, hasta donde ninguna mujer hubiese llegado antes". Numerosos momentos evocan situaciones y atmósferas pardobazanianas, en particular el penetrante modo del autoexamen, el pálpito de una sexualidad femenina irrefrenable, la sensorialidad alerta, así en pp. 73-75, del cap. XIII:

> Una vez sola en la pequeña habitación contigua, Edna se aflojó la ropa y se desnudó casi enteramente. Se lavó la cara, el cuello y los brazos en la jofaina situada entre las ventanas. Se quitó los zapatos y las medias y se estiró en el mismísimo centro de la gran cama blanca. ¡Qué sensual resultaba descansar así, en una cama ajena y exótica, con el dulce olor campesino a laurel que impregnaba las sábanas y el colchón! Estiró sus fuertes miembros, un poco doloridos. Durante un rato, recorrió con los dedos su melena suelta. Contempló sus brazos redondos mientras los sostenía estirados hacia arriba y se los frotaba alternativamente, observándolos de cerca, como si viera por primera vez la

> suave y firme calidad y textura de su carne. Se agarró las manos suavemente por encima de la cabeza y así se quedó dormida. / Al principio durmió ligeramente, medio despierta, y perezosamente atenta a lo que sucedía a su alrededor. Oía el pesado renquear de los pasos de Madame Antoine caminando de un lado para otro sobre el piso de arena. Unos cuantos pollos cloqueaban al otro lado de las ventanas, escarbando partículas de grava en la hierba. [...] Cuando despertó, tuvo la sensación de que había dormido mucho, y profundamente. Las voces se habían acallado bajo el cobertizo.[...] al alcance de la mano una cajita de *poudre de riz*. Edna se empolvó la nariz y las mejillas, mientras se miraba de cerca en el espejito que, colgado en la pared sobre la jofaina, distorsionaba la imagen. Tenía los ojos brillantes y completamente abiertos; su rostro resplandecía. / Cuando terminó su aseo, caminó hasta la habitación contigua. Tenía mucha hambre y allí no había nadie. Sin embargo, sobre una mesa con mantel, que estaba junto a la pared, había un cubierto con un panecillo oscuro y curruscante y una botella de vino al lado del plato. Edna dio un mordisco al panecillo, rompiéndolo con sus fuertes dientes blancos. Vertió un poco de vino en el vaso y se lo bebió de un trago. Después, salió sigilosamente al exterior y, cogiendo una naranja de una rama baja, se la tiró a Robert, que ignoraba que estuviera despierta y levantada.

El examen introspectivo de Edna está puntuado de una plétora de sensaciones que marcan un antes y un después, una ruptura con el ser que fue desde su actual yo. Así, en p. 87:

> Edna mordió convulsivamente el pañuelo, esforzándose en retener y ocultar, hasta para sí misma, como si lo escondiera a un extraño, la emoción que la angustiaba y la destrozaba. Tenía los ojos rebosantes de lágrimas. Por primera vez reconoció de nuevo los síntomas del enamoramiento que, de manera incipiente, había sentido de niña, de muchacha, en los primeros años de adolescencia y, más tarde, de joven. La constatación del hecho no disminuyó su realismo, ni la intensidad de la revelación se redujo con sombras o promesas de inestabilidad. El pasado no significaba nada para ella; no le ofrecía ninguna lección que estuviera dispuesta a tener en cuenta. El futuro era un misterio que nunca había intentado interpretar. Sólo el presente tenía significado; era suyo, para torturarla, como lo estaba haciendo en este momento, con la punzante convicción de haber perdido lo que poseía, de haberle sido negado aquello que su ser apasionado, nuevamente despierto, pedía.

Su ensimismamiento es patente aquí, y no se atribuye a otra cosa que a su deseo de ser otra:

> Mientras caminaba por la calle pensaba en Robert. Aún estaba bajo el hechizo del enamoramiento. Había intentado olvidarle, al advertir lo inútil que resultaba su recuerdo. Pero pensar en él era como una obsesión que le acosaba constantemente. No es que se detuviera en los detalles de sus primeros encuentros, ni rememorase algún rasgo especial o peculiar de su personalidad: era su ser, su existencia, lo que dominaba su pensamiento, desvaneciéndose a veces como si se fundiera en la niebla del olvido, reavivándose de nuevo con una intensidad tal, que la colmaba de un incomprensible deseo. [...] Edna no podía evitar la idea de que haber pisoteado su alianza y estampado el jarrón de cristal contra el piso de la chimenea había sido una tontería completa y absolutamente infantil. No le asaltaron más arranques que la empujaran a usar recursos tan fútiles. **Empezó a obrar como quería y a sentir como deseaba**. [...] Mr. Pontellier se preguntaba a veces

> si su mujer no se estaría trastornando. Veía claramente que Edna no era ella misma. Es decir, él no veía que Edna estaba llegando a ser ella misma y desechando día a día ese yo ficticio que asumimos como un disfraz con el que aparecer ante el mundo. [...] Había días en que era desgraciada sin saber tampoco por qué. Días en los que parecía no merecer la pena estar contenta o triste, viva o muerta; momentos en que la vida parecía un grotesco pandemónium y la humanidad gusanos que se desvivían ciegamente hacia su inevitable aniquilamiento. En tales momentos, no podía trabajar [pintaba] ni tejer las fantasías que aceleraban sus latidos y encendían su sangre (101-107).

En p. 142, ya leemos que "pasara lo que pasara, había decidido no volver a pertenecer a nadie más que a sí misma" y quiere en p. 146: "buscar un momento para pensar, para tratar de averiguar qué clase de mujer soy, porque sinceramente no lo sé. Según los códigos de comportamiento que conozco, soy un ejemplar de mi sexo extraordinariamente perverso. Pero de alguna manera no logro convencerme a mí misma de que lo soy. Tengo que pensar en ello". La mujer excéntrica, Mlle Reisz, es el detonante, en p. 147: "**hoy, cuando me marchaba, me rodeó con sus brazos y me tocó las paletillas para comprobar, según dijo, si mis alas eran fuertes. El pájaro que quiere remontarse por encima del nivel ordinario de la tradición y los prejuicios debe tener las alas fuertes. Es un triste espectáculo ver a los débiles, magullados y agotados, aletear de vuelta a la tierra".** Se desencadena todo un proceso que el narrador no duda en nombrar en metafóricamente, en p. 149 : "Sentía como si alguien hubiera retirado una bruma de delante de sus ojos, permitiéndole ver y comprender el significado de la vida, ese monstruo hecho de belleza y brutalidad. Pero entre las conflictivas sensaciones que la asaltaban, no había ni vergüenza ni remordimiento. Sentía una débil punzada de pena, porque no era el beso de amor el que la había encendido, porque no era el amor quien había sostenido esta copa de vida en sus labios". No puede ser otra la consecuencia: "Ya no soy una de las posesiones de Mr. Pontellier, para que pueda disponer o no de mí" y confiesa al doctor Mandelet: "Bueno, tal vez, después de todo, sea mejor despertar, incluso para sufrir, que permanecer víctima del engaño toda la vida" (190). Y somos testigos, en p. 195, de cuál es el punto de resurrección, de despertar, de libertad, que los cuentos arriba transcritos señalan sin ambages no de otra manera:

> El descorazonamiento la había invadido durante aquella noche en vela, para no abandonarla nunca. No había nada en este mundo que ella deseara. No había ningún ser humano cuya proximidad le fuera grata, excepto Robert. Pero no dejaba de darse cuenta de que también llegaría el día en que Robert de desvaneciera de su existencia, dejándola sola. Los niños se le presentaban como antagonistas que la habían derrotado, que habían podido con sus fuerzas y que la arrastraban hacia la esclavitud del alma para el resto de sus días. Pero conocía un modo de evitarlos. No pensaba en nada de esto mientras caminaba hacia la playa. 196: Pensó en Léonce y en los niños. Eran parte de su vida. Pero no deberían haber creído que podían poseerla en cuerpo y alma. [...] El cansancio la estaba oprimiendo, dejándola sin fuerzas. / «Adiós –porque te quiero». Qué sabía él [Robert], qué comprendía. Tal vez el Doctor Mandelet habría comprendido, si hubiera ido a verlo; pero era demasiado tarde: había dejado muy atrás la orilla, y no le quedaban fuerzas. / Miró hacia la distancia y el viejo terror alumbró en ella por un momento, para desaparecer enseguida. Edna oyó la voz de su padre y la de su hermana Margaret. Oyó

el ladrido del viejo perro que una cadena ataba al tronco del sicómoro. Las espuelas del oficial de caballería resonaron mientras atravesaba el porche. Había zumbido de abejas, y llenaba el aire el pegajoso olor de los claveles.

# IV.
# RECENSIÓNS

*La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*
Núm. 12, 285 - 288
© 2017. Casa-Museo Emilia Pardo Bazán

* AA.VV., *LEYENDO A EMILIA PARDO BAZÁN EN EL AULA*, (S. DÍAZ LAGE y J. M. GONZÁLEZ HERRÁN eds.), SANTIAGO DE COMPOSTELA, ANDAVIRA, 2016, 331 PP, ISBN 978-84-8408-955-1.

Ante el encargo de realizar una reseña para el libro recientemente publicado: AA.VV (2016), *Leyendo a Emilia Pardo Bazán en el aula*, (S. Díaz Lage y J. M. González Herrán Eds.), Santiago de Compostela: Andavira, (1ª edición), 331 pp., me corresponde indicar para comenzar, que se trata de una edición incluida dentro del marco de un Proyecto de Investigación financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad tal y como sus editores exponen en la presentación de la misma (pp. 9-12). En esa misma presentación, también se elabora un excelente recorrido por todas las aportaciones incluidas en el libro que corresponden a los investigadores, a la vez que docentes en su mayoría que, o bien forman parte del Grupo de Investigación "Emilia Pardo Bazán" de la USC, o bien han sido invitados a colaborar en el mismo por sus afinidades en cuanto al tema objeto de estudio, entre otras razones.

Vaya por delante que me considero una ferviente admiradora de la autora de Marineda y como consecuencia de ello la pasión e interés con los que he leído este compendio me impiden ser objetiva. Asimismo, he de confesar que mi trabajo para realizar esta reseña en cuanto a la estructura y forma de este libro está casi hecho gracias a la citada presentación a la que remito al lector encarecidamente. Por tanto, poco me quedaría que añadir en estas líneas si no compartiese una serie de consideraciones que surgen de mi lectura de esta obra colectiva desde una perspectiva que, como ya he dicho, es personal y totalmente subjetiva, pero que en mi modesta opinión, podrían contribuir a mejorarla.

Las aportaciones de los distintos autores han sido entregadas con un orden lógico que va de lo general a lo particular, presentan planteamientos diferentes del pasado, del presente y del futuro. Esto es, algunas se refieren a experiencias didácticas ya realizadas y con muy buenos resultados, otras reflejan propuestas listas para llevar a cabo en las aulas en este mismo momento y otras tantas incluyen ideas, materiales y recursos para llevar a cabo propuestas didácticas y proponer proyectos educativos a tener en cuenta en un futuro no muy lejano. Asimismo, al tratarse de una publicación colectiva, cada capítulo puede ser leído individualmente de modo que no sería necesaria una lectura continuada ni en cuanto al tiempo de dedicación a la lectura, ni a los contenidos derivados de la misma, lo que libera considerablemente al lector digital del siglo XXI y facilita una lectura crítica.

Pero, a pesar de esa independencia e individualidad que ofrecen estos estudios, también es cierto que todos ellos poseen un fuerte componente unificador, un hilo conductor que,

como no podía ser de otro modo, da sentido global a esta obra colectiva. A continuación, describo sucintamente los factores comunes que coinciden sistemáticamente en todos los capítulos que conforman esta publicación:

- Todos se centran en aspectos concretos o ejemplos tomados de la narrativa breve y de los cuentos de la escritora coruñesa.
- Todos ellos tienen la finalidad de llevar la obra y la estética de la autora en cuestión a las aulas de aprendizaje con fines didácticos.
- Todos ellos incluyen las aportaciones y la experiencia de los investigadores que los han elaborado dando lugar, a mi modo de ver, a la metodología más apropiada en este contexto que se resume en el binomio: "Investigación-Acción en las aulas" (sobre la cual no procede extenderse en este contexto).

Por lo que respecta a la estructura de esta obra colectiva, me limitaré a recoger y ampliar las explicaciones de los editores que indican que no hay secciones ni apartados claramente distinguidos, pero sí esbozan tres grandes momentos. En mi opinión, se puede alcanzar a distinguir cuatro apartados: 1. una primera aportación con un interesante planteamiento didáctico general sobre la obra pardobazaniana para la Enseñanza Secundaria (cap. 1, pp. 15-32); 2. cuatro propuestas basadas en el estudio comparativo o conjunto de varios cuentos de la autora (cap. 2 -5, pp. 33-102); 3. diez contribuciones (más una nota a una de ellas, cap. 11, pp. 197-204) centradas en el análisis más pormenorizado de un único cuento atendiendo a cuestiones de diversa índole (cap. 6-16, pp. 103-300) y 4. un inmejorable broche de oro sobre los cuentos de Emilia Pardo Bazán en las aulas (Homenaje, pp. 301-331), que cierra esta publicación a modo de sentido homenaje a la profesora y compañera Ángeles Quesada Novás al que se suma la autora de esta reseña.

Si bien en las primeras páginas de este libro se explica que el objetivo fundamental del mismo es: "llevar al aula la literatura de la escritora coruñesa" (p. 9), yo me atrevería a señalar que ese objetivo ha sido superado con creces y que es mucho más que su literatura lo que se ha llevado a las aulas con estas aportaciones. No sólo se ha acercado la literatura y parte de la intensa actividad literaria de doña Emilia Pardo Bazán a los discentes, sino también todos aquellos aspectos relacionados con el lenguaje, la expresión y el estilo de la escritora, con sus ideas y reflexiones sobre la situación de su época, con sus reivindicaciones en defensa de los derechos de las mujeres, con su modo de actuar en la vida, con sus opiniones sin tapujos con respecto a todo tipo de cuestiones morales, sobre cualquiera de los temas de actualidad de su época… y todos ellos, tanto dentro como fuera de sus mundos ficcionales: novelas, cuentos, obras teatrales… pero también: conferencias, cartas, crónicas, artículos periodísticos, etc. Todo ello explica el motivo por el cual en el apartado b) de los factores comunes arriba indicados me refería además de la obra también a la estética de la autora en cuestión, por tratarse éste de un concepto mucho más amplio.

En el capítulo 3, su autora plantea en su estudio una idea que ha suscitado mi interés y que ahora comparto. Con respecto a la pregunta de cómo se las arreglaba Emilia Pardo Bazán para no caer en repeticiones de argumentos, situaciones o temas en sus más de seiscientos cuentos, la propia investigadora aclara que la escritora coruñesa, lejos de auto plagiarse consigue eludir esta situación como auténtica profesional que era (p. 57-58). La investigadora reconoce en cambio la existencia de ciertos "emparejamientos" (alrededor de unos doce), que podrían deberse a diferentes motivos y propone un ejemplo de ellos para resolver en las aulas de aprendizaje. Probablemente, esos motivos responden a aquellas ideas esbozadas en un cuento que por su brevedad no le permitieron ser desarrolladas a su gusto, o por tener algo más que decir las retoma en otros textos añadiendo otros rasgos a sus personajes, o para conseguir un perfil más rico, o añade ciertos matices relevantes para el tema que está abordando para profundizar en aquello que le interesa. Lo cierto es que, como las cerezas, los textos de Emilia Pardo Bazán están entrelazados entre sí, de tal modo que la lectura de uno de ellos inmediatamente transporta a la lectura de otro y así sucesivamente consiguiendo "enganchar" al lector avezado.

Por otra parte, en la edición que ha llegado a mis manos me ha llamado poderosamente la atención que uno de los capítulos (cap. 8) que, curiosamente es uno de los que más me ha interesado, carece de bibliografía final para poder profundizar en el mismo. Sin duda, esto habrá sido un error de imprenta o de maquetación de última hora y para compensar esta carencia reproduzco aquí las últimas palabras de su autor. En una sociedad cada vez más mediocre, localista y carente de valores e inquietudes culturales y artísticas, Molina Porras propone que: "Despertar en los adolescentes y en los jóvenes esa pasión por la cultura, las artes y la literatura no solo regional o nacional sino universal sería el mejor homenaje que podríamos ofrecer a Emilia Pardo Bazán" (p. 151). Homenaje que en pocas palabras refleja perfectamente una idea con la que no puedo estar más de acuerdo y al que, por tanto, también me sumo como seguidora incondicional de la escritora de Marineda.

Si bien es cierto que tal vez yo hubiese elegido otros relatos breves de la escritora que considero más afines a los contenidos curriculares para la etapa educativa a la que van destinadas estas prácticas docentes, no deja de ser cierto también que dicha elección es, de nuevo, totalmente subjetiva y, por lo tanto, en lugar de poseer connotaciones negativas esta apreciación da paso a la idea de fortalecer la continuidad de este proyecto para que en un futuro los estudiosos de la vida, obra y estética de doña Emilia Pardo Bazán sigan/sigamos contribuyendo con valiosas aportaciones relacionadas con otros textos de la autora, acaso en otro volumen colectivo.

Para terminar esta breve reseña con una estructura circular, me gustaría volver al comienzo de la misma concluyendo que este libro resulta muy interesante y atractivo, especialmente para los docentes de Secundaria y todos aquellos educadores interesados en la didáctica de las lenguas, porque ofrece muchas y variadas posibilidades de llevar

la obra y la estética de doña Emilia Pardo Bazán a las aulas de aprendizaje. Si me preguntasen qué me gustaría cambiar del mismo, tal vez lo único que cambiaría es el título porque, como ya he mencionado anteriormente, es mucho más que leer a Emilia Pardo Bazán en el aula lo que esta obra colectiva nos ofrece y tal vez por ese mismo motivo ya estoy esperando ansiosamente una segunda parte.

Pilar Couto Cantero
Universidad de A Coruña

*La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*
Núm. 12, 289 - 290
© 2017. Casa-Museo Emilia Pardo Bazán

* JOSÉ MANUEL GONZÁLEZ HERRÁN, *"ERASE UN MUCHACHO..." Y OTROS ESTUDIOS PEREDIANOS (1976-2016)*, SANTANDER, SOCIEDAD MENÉNDEZ PELAYO, 2016, 437 PP.

El libro se abre con la dedicatoria del autor: "A los maestros, colegas, discípulos y amigos que me han acompañado en estos cuarenta años de estudios peredianos". La obra fue, además, publicada "por la generosa invitación" de la Sociedad Menéndez Pelayo, con motivo de la jubilación académica de su autor.

El libro consta de veintiséis artículos seleccionados de entre los setenta y dos publicados por el profesor José Manuel González Herrán en torno a la vida y obra de José María Pereda.

Aunque el objetivo principal es la investigación y estudio de la obra de Pereda, son frecuentes las referencias a otros autores, siendo Emilia Pardo Bazán la más privilegiada, como el lector podrá comprobar en los artículos citados en las páginas 141,161, 221, 247, 257, 287, 303, 315, 337, 349, 389, 407, en los que podrá captar la relación intelectual entre ambos personajes y que va desde la admiración hasta las tormentosas disputas.

Para elaborar una obra como esta se requiere mucho más que dedicación. Se requiere pasión: tejes las circunstancias que lo rodean (familia, amigos, creencias) y que de una u otra forma están presentes en la obra, buscas afanosamente sus originales, sus cartas, sus fotografías, las colecciones de periódicos o, al menos aquellos números que a él se refieren (todo sirve para interpretar la producción de un autor); haces viajes para conocer *in situ* los lugares que visitó, y con todo este aparato te sumerges en su prosa y sigues atentamente la opinión que ha merecido en su tiempo y posteriormente. Este es el *via crucis* que forzosamente ha de seguir el apasionado investigador de un gran escritor, como Pereda, que si bien, lo recorrerá con mayor facilidad si, como González Herrán, su pasión tiene la comprensión de una esposa como Tony Doce.

Hay que reconocer que la crítica literaria, cuando está modelada por criterios ideológicos, como sucede en este momento, que es un momento de confusión y desorden, no es favorable a los que investigamos las élites sociales en el sector o campo que sea. Fácilmente nos acusan de favorecer el elitismo literario, económico o político al margen del pueblo, para ellos único referente para medir o valorar la trascendencia de las obras de un autor. Con esta premisa tendríamos a barbecho el siglo XIX español. Ni Menéndez Pelayo, ni Pérez Galdós, ni Pardo Bazán, ni Ortega Munilla, ni Leopoldo "Alas", ni Palacio Valdés, ni Ixart, etc., estarían en esta nómina, o resultarían alterados por el Santo Oficio ideológico que periódicamente reaparece en esta tierra de Torquemada.

En el fondo están convencidos de que es el aliento popular el que modela en última instancia las pulsiones de la historia en cada uno de sus periodos. Incapaces de

construir una alternativa que con lógica científica establezca las bases de un reemplazo epistemológico coherente, acuden al silencio de las obras que no concuerdan con sus sueños, en un insano intento de silenciar nuestra voz.

En nuestras obras, muy especialmente en la de González Herrán, hay un pueblo que vive y respira, que trabaja y descansa, que fue capaz de crear formas de vida propias y hay intelectuales que captaron ese sentimiento de participación en una sociedad, en su sociedad, que agradecía a los escritores su esfuerzo en dar a conocer su pueblo y sus gentes, al menos con la misma verosimilitud que Collaut Valera (1911) imprimió a la estatua del Jardín Pereda en Santander.

Xosé Ramón Barreiro Fernández

*La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*
Núm. 12, 291 - 296
© 2017. Casa-Museo Emilia Pardo Bazán

* PÉREZ ROMERO, EMILIA (2016): *EL PERIODISMO DE EMILIA PARDO BAZÁN*, VIGO, EDITORIAL ACADEMIA DEL HISPANISMO, PUBLICACIONES ACADÉMICAS, BIBLIOTECA DEL HISPANISMO FRANCÉS–4. 280 PP.

Emilia Pérez Romero ha dedicado la mayor parte de su labor crítica e investigadora a la obra periodística de Emilia Pardo Bazán, con resultados tan consistentes como la elaboración de dos tesis doctorales, una que la doctoró en Filología Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid, y otra en Études Ibériques por la Université François Rabelais de Tours. El libro que hoy comentamos recoge los frutos de ambas, por lo que se publica con un bagaje documental basado en muchas horas de trabajo e investigación.

Su campo de estudio, aunque arado cada vez más por otros investigadores, es de tales dimensiones que presenta aún infinidad de parcelas por explorar, por lo que son bienvenidas obras que, como esta, ordenan datos, establecen el estado actual de la cuestión y señalan posibles rutas para seguir investigando.

En coherencia con el título, "El periodismo de Emilia Pardo Bazán", el libro arranca estudiando la trayectoria periodística de la escritora, comenzando por sus primeras colaboraciones en la prensa gallega, para hacerse eco después de su salto a la prensa nacional, con especial atención a sus publicaciones en la prensa madrileña, pero también a su presencia en la prensa de provincias, sobre todo en la revista barcelonesa *La Ilustración Artística*. Pérez Romero rastrea también la prensa extranjera, y dedica sendos apartados a las colaboraciones de Pardo Bazán en la prensa europea –Francia– y, al otro lado del Atlántico, en la prensa de América Latina y la de Estados Unidos. Un último apartado se dedica a la revista unipersonal de la escritora, su *Nuevo Teatro Crítico*, con su Presentación, cargada de ilusión, sus variados contenidos y su Despedida, algo amarga y lejos del optimismo de la Presentación.

En el segundo capítulo, "Grandes temas", Emilia Pérez Romero trata de sintetizar los principales asuntos que se erigirán en protagonistas de la prosa periodística de Pardo Bazán. Durante la coyuntura sociopolítica de la Restauración la periodista gallega se fijará en cuestiones como el caciquismo, los movimientos regionalistas, la crisis del 98 y el regeneracionismo. En su etapa de madurez, las dos últimas décadas del siglo XIX y las dos primeras del XX, la actualidad europea no le será ajena y se ocupará de cuestiones como el asunto Dreyfus o la Gran Guerra, y llegan también a España polémicas como la del papel de la mujer o la ciencia de la criminología. Además, a lo largo de toda su carrera periodística mantendrá su interés por la ciencia y por las artes, y entre estas, naturalmente, la literatura.

Especialmente interesante resulta el apartado "Reflexiones en torno a la prensa", en el que Pérez Romero trata de acercarnos la concepción que tiene de la prensa la periodista Pardo Bazán. Señala con acierto que el debut periodístico de la escritora se enmarca en el concepto aún totalmente dieciochesco que se tenía de la prensa en España pese a discurrir ya el siglo XIX por su último tercio. Nos recuerda su serie La ciencia amena, en La Revista Compostelana, donde atribuye a la prensa una labor divulgadora y didáctica, o el Programa de la Revista de Galicia cuando accede a su dirección, en el que considera este tipo de publicaciones como algo intermedio entre el libro y el diario. Según Pérez Romero, con el tiempo doña Emilia irá aceptando el paradigma periodístico moderno de ceñirse a la realidad, pero siempre reivindicará una prensa que eduque al lector y no contribuya a su decadencia cultural. Considera, además, que las reticencias de la escritora hacia ciertos aspectos de la prensa de su tiempo se deben a "los indeseables defectos de un periodismo empresarial" (p. 125).

También sostiene Pérez Romero que la periodista Pardo Bazán se mostrará siempre solidaria con sus compañeros de profesión y se preocupará "por la suerte de estos profesionales y de sus familias en caso de enfermedad o deceso", para lo que propone que se instituyan ayudas en caso de enfermedad y algún sistema de pensiones para viudas y huérfanos. "Esta preocupación por la condición de los periodistas y, en un sentido más amplio, por la de los escritores, se hace constante a lo largo de su carrera, tanto más cuanto que ella misma es periodista y escritora profesional" (p. 126). Como es sabido, la escritora comentó más de una vez, tanto en su correspondencia privada como en varias de sus crónicas, los aspectos pecuniarios de su profesión.

El punto menos consistente de este apartado es el titulado "Emilia Pardo Bazán y el lector", donde defiende que "La escritora coruñesa es consciente del papel relevante que desempeña el lector en el nuevo periodismo y así lo hace constar a través de múltiples comentarios en sus escritos teóricos y prácticos" (p. 129). Pérez Romero alude al "nuevo periodismo" sin haber desarrollado antes este concepto, y es poco afortunada la referencia a los "escritos teóricos y prácticos" de doña Emilia. ¿Qué son exactamente sus escritos prácticos? Pone además de ejemplo "las pródigas invocaciones en sus textos, no exentas de cierta adulación, a ese 'lector benigno', 'benévolo lector', 'lector indulgente', 'lector discretísimo'" (p. 129), pero estas fórmulas son utilizadas por numerosos autores desde Cervantes y se ponen singularmente de moda desde el auge del costumbrismo en la primera mitad del siglo XIX. No creo, como afirma Pérez Romero, que la escritora gallega llegue a preguntarse por "las diferentes categorías de lectores de la prensa" (p. 131), pero sí es cierto que doña Emilia, tras el fiasco de su *Nuevo Teatro Crítico*, comprende que el lector y la prensa finiseculares están ya lejos de la concepción dieciochesca del periodismo.

El tercer capítulo de este interesante estudio aborda "La escritura periodística de Emilia Pardo Bazán", partiendo de la base de que estudiar el estilo periodístico de la escritora

adquiere una dimensión particular "en razón de la ausencia, por estas fechas, de un canon para este género de textos". Señala, además, que "la indeterminación genérica y la condición híbrida de la prensa complican la elaboración de un modelo específico de escritura" (p. 135), pero pese a ello defiende que "en los textos de la escritora marinedina se desprende un afán, en tanto que profesional, de reglamentar dicha escritura" (p. 137). Esta afirmación me parece algo exagerada, pues si bien es cierto que doña Emilia trata el tema de la escritura periodística y del periodismo en general en más de una ocasión, también es cierto que, con su proverbial eclecticismo, puede llegar a defender posturas enfrentadas según el día, y así en momentos determinados considera a la prensa fuente de información fiable e imprescindible para seguir la actualidad, mientras que en otros reniega de ella por su ramplonería o su carácter manipulador.

Tampoco me parece adecuado, pero esta es una opinión personal, que el estudio del estilo periodístico se enfoque desde una perspectiva retórica. Pérez Romero establece varias etapas en la trayectoria periodística de Pardo Bazán y aborda el análisis de cada una desde los pasos de la retórica clásica: la inventio, la dispositio y la elocutio. Ello conlleva una toma de postura en un tema polémico: el de las relaciones entre la literatura y el periodismo. No es este el sitio para profundizar en la cuestión, pero yo soy de los que piensan que, aun estando hermanados literatura y periodismo, cada uno tiene su propio campo, sus propios objetivos, su propia técnica y sus propios lectores. Como dicen algunos, la literatura es un arte y el periodismo es un oficio, pero, fuera de tópicos, no me parece acertado aplicar el enfoque retórico al análisis del estilo periodístico como si el periodismo fuera un género literario más, sin sus particularidades específicas.

Igualmente problemática es la clasificación genérica; cualquier estudio del periodismo decimonónico parte siempre de su indefinición genérica, y la época en la que Pardo Bazán ejerce el periodismo es bastante fronteriza, pues ella misma arranca su carrera con una visión absolutamente dieciochesca de la prensa, que culminará con su proyecto, tan ambicioso como insostenible, del *Nuevo Teatro Crítico*, pero a finales del siglo XIX y ya en el tiempo del siglo XX que le toca vivir se va adaptando a una nueva concepción del periodismo acorde con un mundo cambiante y con un lector que ve la prensa como fuente de información y como objeto de entretenimiento. Por tanto, poco tendrán que ver los iniciales escritos periodísticos de doña Emilia y los de su etapa de formación y consolidación, con los que realiza en su etapa de madurez, como escritora consagrada que es requerida por los principales diarios y revistas para publicar sus colaboraciones.

Pérez Romero habla de géneros como el ensayo, científico o literario, en la producción periodística de la escritora, pero el ensayo difícilmente se puede considerar género periodístico. Otra cosa es que publique ensayos por entregas, es el caso de La cuestión palpitante, como también publicó algunas de sus novelas por esa vía. Pero, en mi opinión, la serie "La ciencia amena" no cabe calificarla de ensayística, sino que hoy nos referiríamos a ella como un conjunto de artículos de divulgación. También la

autora utiliza el término "reportaje costumbrista" para textos que tradicionalmente se han considerado simples cuadros costumbristas.

Al final, Pérez Romero habla de la "consolidación de una norma periodística", aunque creo que se está refiriendo más bien a la consolidación del canon periodístico de doña Emilia, quien en su etapa de madurez y también en sus últimos años adopta como género favorito el de la crónica.

Esta afirmación, simple en apariencia, creo que merece alguna precisión terminológica. Es bien cierto que Pardo Bazán en su antedicha etapa de madurez se define a sí misma con frecuencia como cronista, pero en esa misma época podemos observar que habla de sus colaboraciones periodísticas utilizando indistintamente los términos crónica y artículo. Es obvio que el periodismo de la época de Pardo Bazán tiene muy poco que ver con el periodismo actual, de hecho el actual tampoco tiene mucho que ver con el de hace veinte años, y los géneros periodísticos de entonces no siempre se corresponden con los actuales. Eso sucede con el concepto de crónica, que para doña Emilia y los periodistas de su época significa una cosa y para la prensa actual significa otra. Por eso una forma de clarificar conceptos podría ser la de preguntarnos cómo llamaríamos hoy a las colaboraciones periodísticas de Emilia Pardo Bazán que ella considera crónicas. Mi respuesta, que ya he mostrado en otros sitios, es que reverenciaríamos a doña Emilia como a una eminente columnista, como en su momento lo fue Francisco Umbral, como hoy lo son Javier Marías, Arturo Pérez Reverte, Juan José Millás o Rosa Montero, casualmente todos grandes escritores además de grandes periodistas, al igual que Pardo Bazán

En el capítulo IV, "De la prensa al libro", Pérez Romero lleva a cabo una meritoria labor tratando de desentrañar el mecanismo por el que doña Emilia reúne con frecuencia en libro la selección de algunas de sus publicaciones periodísticas. Intenta explicar las variantes que se observan entre los textos publicados en la prensa y los recogidos en libro recurriendo al argumento de que la autora reescribe "una nueva obra a la que confiere otro cariz, en la medida en que logra elevar su creación periodística a la categoría literaria" (p. 202). Más tarde, en las conclusiones, añade: "Procede, al mismo tiempo, a una labor de revisión estilística y de lima que refleja el carácter meticuloso de la autora, a la par que trasluce una voluntad de elevar su obra periodística al rango de creación literaria" (p. 227). Otros estudiosos han defendido ya estas hipótesis, pero en este terreno sospecho que el tiempo nos deparará aún novedades inesperadas y seguramente mucho más prosaicas.

En su último capítulo, "La prensa como material literario", Pérez Romero cambia su ángulo de visión y escudriña "cómo la prensa se inmiscuye" (p. 203) en la obra de ficción de la escritora gallega, a la que puede servir en ocasiones como fuente de documentación y otras veces como fuente de inspiración.

No quiero terminar este comentario sin reiterar el valor y la pertinencia de la obra publicada por Emilia Pérez Romero, y para ello simplemente recordaré que nuestro

común maestro, José Manuel González Herrán, en el número 8 de esta misma revista reseñó la segunda tesis doctoral de Emilia y concluyó diciendo que se convertiría en "un muy importante hito en la bibliografía crítica pardobazaniana" (*La Tribuna*, n.º 8, p. 274).

Eduardo Ruiz-Ocaña Dueñas

*La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*
Núm. 12, 297 - 302
© 2017. Casa-Museo Emilia Pardo Bazán

# * EMILIA PARDO BAZÁN, *LOS PAZOS DE ULLOA*, TRADUCCIÓN AL JAPONÉS POR EIZO OGUSU, TOKYO, ED. GENDAIKIKAKUSHITSU, 2016.

Más de 15 años después de que el profesor Eizo Ogusu pronunciase por primera vez una ponencia acerca de la narrativa de Emilia Pardo Bazán en el marco de la conferencia de la Asociación Japonesa de Hispanistas del 2001[1], y después de varios artículos posteriores, fruto de su investigación sobre las obras de la Condesa, por fin ha salido a la luz su traducción al japonés de *Los Pazos de Ulloa*.

Entre las actividades de Ogusu, y más allá de sus otras traducciones, el profesor titular de la Universidad de Meiji, una de las universidades privadas con más tradición del Japón, se destaca por su colaboración en la *Antología de José Martí I* (1998), "Buques en la Rada" de Jaime García Maffla (2012) o *Doña Perfecta* de Galdós (2015). Como investigador, además de la focalización en el corpus literario pardobazaniano, ha publicado varios artículos sobre Clarín y Galdós.

En primer lugar, siguiendo como ejemplo el artículo "Estudio crítico de la primera traducción al inglés de *Los Pazos de Ulloa*, de Emilia Pardo Bazán", de María del Rosario Patiño Eirín (1995), nos concentraremos en el título. Mientras que *The Son of the Bondwoman*, el de la primera traducción al inglés, muestra «su evidente huida de la literalidad», la versión japonesa, ウリョーアの館, es fiel al título original pese a dos rasgos menores que señalamos abajo.

"Los pazos" están traducidos empleando el sinograma 館 (equivalente a 'mansión'), de tal modo que se pierde la connotación que tiene la palabra original de casa solariega tradicional de Galicia que conserva su origen arquitectónico como fortaleza o castillo. Sin embargo, en el texto estas palabras están transcritas adaptando un método de traducir palabras extranjeras llamado Furigana, a través del cual se permite dar el significado y la lectura de una palabra al mismo tiempo. Es una combinación del sinograma mencionado arriba y Katakana (el silabario de la escritura japonesa que usamos para transcribir las palabras extranjeras), colocando el segundo encima del primero.

"*Ulloa*" está transcrito en Katakana: ウリョーア. Se pronuncia [uʎóa], dado que la transcripción del dígrafo *ll* no se hace con yeísmo. Esto podría sonar raro a muchos españoles que pronuncian esta palabra como [u ʝóa].

Antes de focalizarnos en el texto mismo dirigiremos nuestra atención hacia el exterior del libro. Consideramos oportuno mencionar cómo el libro está presentado ante los

[1] "La técnica de introducir los personajes: doble incógnito y su transformación –el caso de la novela decimonónica española–". La traducción es nuestra.

lectores japoneses, puesto que la traducción suele ser emparentada con la teoría de la recepción (y en este caso, con la fisicidad del objeto-libro en sí).

Es el sexto tomo de la serie llamada *Los Clásicos* en colaboración con el instituto Cervantes y subvencionada por el ministerio de Educación, Cultura y Deporte, cuyo objetivo declarado es el de hacer llegar las inmortales obras maestras hispanas hasta ahora no traducidas a los lectores japoneses. Lo preceden *Casa de Campo* de José Donoso por Terao Ryukichi (I), *Doña Perfecta* de Galdós por Eizo Ogusu (II), *El juguete rabioso* de Roberto Arlt por Terao Ryukichi (III), *Poesía completa de Cesar Vallejo* por Kenji Matsumoto (IV) y *Don Alvaro o la Fuerza del Sino* del Duque de Rivas por Kenji Inamoto (V); lo siguen *Cartas marruecas: Noches lúgubres* de José Gadalso por Hiroki Tomita(VII) y *El trovador* de Antonio García Gutiérrez por Kenji Inamoto (VIII). Es una mezcla de obras latinoamericanas (del siglo XX) y peninsulares (del siglo XVIII y XIX) entre las cuales se hace extraño para un lector peninsular ver el nombre de Pardo Bazán; pero en cambio resulta lógica en un mercado como el japonés en el que la literatura española de la península (por oposición a la latinoamericana) es casi desconocida aparte de Cervantes y de Lorca.

Lo primero en lo que los lectores japoneses se fijan a la hora de comprar un libro es el *Obi*, una cinta de papel que se pone encima de la sobrecubierta de un libro envolviendo su parte inferior; los editores se esfuerzan por crear lemas publicitarios eficaces con los que atraer a los potenciales lectores. El profesor Ogusu traduce las frases del Obi en su artículo "*Los Pazos de Ulloa* en japonés, fruto de una lucha constante" (Ogusu, 2016: 157) así:

> Por fin ha sido traducida la novela más celebrada de Emilia Pardo Bazán, alias "la condesa rebelde". Detrás de su accidentado recorrido por España desde finales del XIX a comienzos del XX, quedaban las huellas de su lucha a brazo partido contra "los hombres celosos" para combatir las convenciones y los prejuicios de la sociedad y reivindicar el feminismo.

El énfasis en el feminismo en este lema podría ser debido a las características de la editorial Gendaikikakushitsu, la cual es conocida por sus libros de ciencia social, sobre todo acerca de los conflictos nacionales e internacionales desde una perspectiva de izquierdas, más que por sus productos literarios. Este cuño: Emilia Pardo Bazán como la reivindicadora del feminismo en el siglo XIX de España quedaría en la mente de los lectores nipones más que como la representante del Naturalismo español tal y como se enseña normalmente en las aulas españolas.

Ahora ahondaremos en sus páginas. La estructura, los capítulos y los párrafos del original son estrictamente respetados. En cambio, las puntuaciones están modificadas. El traductor reconstruye frases cortando la longitud con puntos, comas o medios guiones y cambiando el orden de las frases para recrear el texto ajustándolo a la sintaxis japonesa.

Igualmente, los dos puntos y el punto y coma se transforman en un punto, puesto que este sistema ortográfico no existe en japonés, y los paréntesis se sustituyen por guiones. En este procedimiento, el profesor Ogusu ha debido de tener especial cuidado dado que, según la ya citada María del Rosario Patiño Eirín (1995: 251), "la puntuación suele estar cargada de significación, se trata de un aspecto esencial del discurso de doña Emilia, ya que ofrece una indicación semántica de la relación entre oraciones y cláusulas". Para comprobar su atención a este aspecto, los puntos suspensivos están cuidadosamente reproducidos. Por ejemplo, respecto al primer párrafo de la novela la primera frase del texto original (50 palabras, en la edición de Ermitas Penas) está dividida en tres frases en la versión japonesa y la segunda (75 palabras, ídem) en dos.

Dos rasgos de una traducción literaria a los que se presta especial atención son la omisión y la ampliación, porque es donde se refleja la postura o estrategia del traductor ante el texto original. Hay traductores que intentan crear su versión adaptándola al marco cultural de la lengua a la que están trasladando (lo que se llama *domestication*); en cambio, hay otros que no temen romper las convenciones lingüísticas y culturales de los lectores a los que dirigen para mantener el discurso del original (*foreignization*). Según Susan Bassnett (2011: xiii), "some translators prioritise the original author, others put their readers first". Los traductores decidirán en cual postura deben tomar parte dependiendo del tipo de los lectores que esperan: ¿buscan los lectores interesados en una voz diferente e incluso exótica, o los que valoran más la fluidez del texto aunque ello implique la manipulación o distorsión del original?

No obstante, la presente versión japonesa no está marcada por esta dicotomía como abajo mostraremos. Pidiendo prestadas las palabras de Venuti, "el traductor debe conseguir encontrar un equilibrio entre lo propio y lo ajeno".

Omisiones o infratraducción casi no se perciben. En general los términos con leísmo, cultismos, arcaísmos, galleguismos, o hibridaciones propias del *castrapo* están neutralizados salvo en -no pocas- ocasiones en las que al traductor le parece oportuno reproducir los matices, como, por ejemplo, en las voces de los personajes que mencionaremos más adelante.

Tenemos algunas palabras en las descripciones sin las cuales no se puede visualizar la escena, o con las cuales se obstaculizaría la visualización para los lectores japoneses, por ejemplo, en la primera frase de la novela: "agarrándose con todas sus fuerzas a la única rienda del corcel" está silenciado el adjetivo "única" (p. 3, en la edición de Ermita Penas); en el comienzo del segundo capítulo está omitida la frase: "sin luna".

Algunas expresiones típicamente españolas están parafraseadas con las equivalentes en japonés o sus significados son traducidos: "no era tortas y pan pintado" (p. 32, ídem) está traducida como "no era un antes de desayuno"; "un piel roja" como "indio de América"; no obstante, también hemos encontrado la supresión de "que sería el mayor compromiso del mundo" en el primer capítulo (p. 4, ídem) o la connotación de ladrones

en la frase del Julián "Qué país de lobos!" (p. 7, ídem) que no se ve reflejada en la versión japonesa.

Respecto a las ampliaciones o sobretraducción, están más presentes. Se observa que responden a la voluntad de facilitar la lectura.

A nuestro parecer, la inexistencia de notas al pie (por causa de la antipatía a ellas por parte de los lectores nipones, como el profesor Ogusu mismo declara en su artículo citado arriba como uno de los obstáculos en su «lucha constante») es la causa de estas ampliaciones. Las notas están incluidas en el texto mismo entre paréntesis o el traductor amplía el texto para añadirle informaciones implícitas en el original pero que pasan desapercibidas a los lectores japoneses. Por ejemplo, están puestas entre paréntesis las fechas de los hechos históricos y los festivos religiosos, y el año que nacieron y el año que murieron los personajes históricos, o los años de reinado de los reyes, junto a una explicación breve de las obras literarias y de los juegos de cartas (naipes, tresillo).

En cambio, curiosamente, algunas palabras típicamente gallegas quedan neutralizadas o están domesticadas con hiperónimos. Como, por ejemplo, la tetilla está traducida como un queso, lacón como carne de cerdo salada, el caldo como una sopa espesa y sabrosa o consomé. Junto con la omisión de galleguismos examinada en la versión japonesa, suponemos que la decisión sería tomada por parte de la editorial; las características gallegas presentes en el original le parecerían al editor demasiado ajenas para los lectores japoneses o una sobrecarga de informaciones que obstaculizaría la lectura.

Otro rasgo característico es el trato de las oraciones, las cuales están ampliadas transcribiendo una parte de las palabras mismas de un rezo, entre otras: "rezó un padrenuestro" (p. 7) → «Padre nuestro, que estás en el cielo»; "rezó la media corona" (p. 21) → «Ave, María, Dios te salve, llena eres de gracia, el Señor está contigo. (.....) Amén».

Adicionalmente, el método Furigana al que nos hemos referido en el comienzo podemos considerarlo como un caso típico japonés de ampliar el texto. Por ejemplo, unas palabras sobre cultura española como herbeiro, hórreo, carlista, tertulia; comidas como merengue, yemas, lacón, morcilla, chorizo; apodos como Barbacana, Trampeta, Tuerto, están trasladadas a las equivalentes del japonés o si no hay, están parafraseadas con hiperónimos en sinogramas, y encima de los cuales están transcritos los sonidos en Katakana. De esta manera puede satisfacerse la comodidad de la lectura al mismo tiempo que se trasmite el exotismo del original.

Entre los muchos logros conseguidos por el profesor Ogusu en este trabajo, la creación de las voces de los personajes merece una especial atención. Si escogemos las seis figuras siguientes, cada uno tiene distintos pronombres para referirse a sí mismo: Julián (watakushi), el marqués (watashi en sinograma), Nucha (watashi en Hiragana), Sabel (atashi), Primitivo (washi) y Perucho (oira). El grado de formalidad desciende de arriba abajo. Watakushi es el más formal que debiera ser usado en un lugar público. Watashi es el yo que se usa más habitualmente en los dos sexos; sin embargo, la diferencia marcada

entre la designación del marqués y la de Nucha sería para destacar la diferencia de géneros debido a que tradicionalmente el sinograma lo llamaban "letras masculinas" y el hiragana "letras femeninas". Atashi es el derivado vulgar de watashi, en el contexto formal se debiera evitar.

Pese a que en casi todos los personajes el galleguismo está presente en grados diferentes, sólo en la voz de Primitivo está repercutido de forma continua, reflejando en su habla la de los rasgos regionales propios del oeste de Japón. En cambio, el idiolecto de cada personaje está plasmado creando una polifonía en el texto: por ejemplo, para reflejar los vulgarismos o lenguaje infantil en las voces se recurre algunos remedios entre los cuales están usar hiragana (uno de los dos silabarios del sistema de escritura japonesa) en vez de sinogramas o escribir como se pronuncia en realidad rompiendo el sistema de ortografía oficial del silabario japonés. Así se demuestra el fondo sociocultural de los personajes. Por ejemplo, el peón que aparece en el primer capítulo dice "costrución" en vez de construcción; en la versión japonesa: ＜けんぞーぶつ＞ en vez de 建造物（けんぞうぶつ.

En la transformación del galleguismo es donde más luce la creatividad del profesor Ogusu. Vamos a citar un ejemplo ilustrativo de la famosa traductora y teórica de Teoría de la Traducción Bassnett que narra en su ensayo "Lost in Translation" las dificultades que se encontró en Galicia. Para traducir un discurso vivo hecho por una mujer gallega quien le explicaba a Bassnett el milagro de las piedras de Muxía, ella empleó el dialecto de los barrios populares del este de Londres: "I had to find an English parallel. [...] two Coronation street characters, using particular turns of phrase and saying the same thing over and over again for emphasis" (Bassnett, 2011: 88). Sin embargo, después se da cuenta de que en su traducción se resaltaba el elemento cómico a pesar de la seriedad con la que la nativa hablaba dado que para una inglesa media el ir en peregrinación o creer en milagros es una cosa inusual. Comenta que si ella fuese una irlandesa quizás podría traducir esa conversación más adecuadamente, o con una sensibilidad más ajustada y honesta con el acto lingüístico original.

Nuestro traductor Ogusu parece superar este dilema transformando el *castrapo* de Perucho en una mezcla del japonés infantil estándar con su lengua natal, el dialecto de Fukuoka aunque sólo en una ocasión: cuando Perucho narra una especie de leyenda del ogro a la criatura (capítulo XXVIII). El traductor prestó una atención especial a esta escena: "¿cómo reflejar en el japonés estándar el galleguismo que es un tesoro de *Los Pazos*? [...] Antes que nada, las palabras de Perucho a la hora de referir el cuento a la nené (Ogusu, 2011: 157). Teniendo en cuenta el rechazo por parte de la editorial hacia los galleguismos y su neutralización, ya comentados más arriba, podemos considerar este pasaje como un logro significativo del profesor Ogusu. El resultado es la aportación de una dulzura a la versión japonesa equivalente a "la emoción" que el original despierta en los lectores; aludiendo a las palabras pronunciadas por Luis Goytisolo Gay en su contestación al

discurso de ingreso en la Real Academia Española de Miguel Sáenz Sagaseta de Ilúrdoz, podría decirse que también la traducción del profesor Ogusu "consigue trasladar al lector español la misma emoción que despierta en el lector del texto original". Asimismo, traducir todas las voces con galleguismos al habla de Fukuoka estaría en contra de la estética de Pardo Bazán expuesta en sus "Apuntes Autobiográficos": "un libro arlequín, mitad gallego y mitad castellano sería feísimo engendro".

Para terminar, querríamos mencionar la exhaustiva biografía de Pardo Bazán puesta como epílogo, la cual demuestra la rigurosa investigación llevada a cabo por el profesor Ogusu sobre la condesa y su corpus literario.

Noriko Fukushima

## BIBLIOGRAFÍA

Bassnett, Susan (2011): *Reflections on Translation*, Bristol-Buffalo-Toronto, Multilingual Matters.

Ogusu, Keizo (2016): "Los Pazos de Ulloa en japonés, fruto de una lucha constante", *La Tribuna: Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, núm. 11, pp. 157-158.

Patiño Eirín, María del Rosario (1995): "Estudio crítico de la primera traducción al inglés de *Los Pazos de Ulloa*, de Emilia Pardo Bazán", José Manuel Oro Cabanas y Jesús Varela Zapata (eds.), *Adquisición y aprendizaje de lenguas segundas y sus literaturas: actas del I Congreso Internacional "Adquisición e aprendizaxe das linguas segundas e as súas literaturas"*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións, pp. 251-255.

*La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*
Núm. 12, 303-306
© 2017. Casa-Museo Emilia Pardo Bazán

* ANA Mª FREIRE LÓPEZ, DOLORES THION SORIANO-MOLLÁ, *CARTAS DE BUENA AMISTAD. EPISTOLARIO DE EMILIA PARDO BAZÁN A BLANCA DE LOS RÍOS (1893-1919)*, MADRID-FRANKFURT AM MAIN, IBEROAMERICANA-VERVUERT, 2016, 219 PP.

Quiere la hetéroclita gana de leer enjuiciar de muy distinto modo la llamada literatura del yo y fluctúa entre extremos que van desde el absoluto desinterés por ese género de un Luis Alberto de Cuenca, manifestado por lectores que son también escritores, hasta el más devoto, y puede que impertinente, seguimiento de los menudos avatares de la biografía de los artistas de la pluma en sus cartas privadas. Es difícil, por otro lado, filiar una buena parte de los epistolarios que han resistido el paso del tiempo a un género literario cuando no hubo voluntad de hacer de la carta un testimonio de esa naturaleza, pero no cabe restar a esos acervos, a menudo incompletos y hasta unilateralmente conservados, como aquí sucede, un valor documental singular, el de proveer detalles de la intimidad que, en el caso de Emilia Pardo Bazán, siempre deseó ver limitados a la intimidad literaria. Así ha de entenderse, *v. gr*., la cita de los "Apuntes autobiográficos" aducida en p. 7.

La reciente subasta en Madrid, por parte de la casa Ansorena, del lote 489, de cartas de la autora gallega dirigidas a Carmen Miranda Armada, su comadre, –segmentos de vida compartida que se materializaron en forma de epístolas, billetes y tarjetas que rondan el centenar de piezas– nos alerta de la eventual e incluso inesperada aparición de nuevos materiales de este jaez en el transcurso de los años, especialmente de aquellos que han permanecido en depósito en manos privadas, rubro este más susceptible de crecer para el caso que nos ocupa. Como en el presente título, el caso del epistolario que se completa con aportes también privados, de un legado familiar, cuya edición han preparado Freire y Thion Soriano-Mollá bajo el antetítulo, que es fruto de su percepción de las mismas –y no de su única enunciadora, quien aunque se dirige a su interlocutora como "Mi buena amiga" probablemente nunca habría titulado así, de un modo tan edificante, ninguno de sus libros–, de *Cartas de buena amistad*. No se trata de un título derivado de las palabras de la epistológrafa, como tal vez podríamos esperar, sino de cosecha de las editoras que así califican la relación entre ambas mujeres a tenor del trato que este intercambio desvela. Tampoco la cubierta parece provenir de una composición derivada de objetos de escritorio de la autora, ya que se revela, en este sentido, apócrifa (incluso las cartas manuscritas que sirven de atrezo no son de Pardo Bazán, ofrecen una caligrafía ajena; llaves y quevedos tienen también procedencia, aunque simbólica, distinta), a diferencia de las fotografías encartadas que ilustran gratamente este libro aunque carezcan a veces de filiación.

Reúne esta edición anotada un total de 64 testimonios epistolares "cuyo contenido es significativo" (p. 10), entre cartas y tarjetas –solo una mecanografiada– que circularon a lo largo de casi treinta años, de la escritora gallega, de un total, como se advierte en el "Estudio preliminar", que pugna por "reconstruir la historia externa e interna de este epistolario" (p. 71), de ochenta y cuatro cartas, tarjetas de visita y tarjetas postales. Pese a lo que se afirma, no se trata del corpus epistolar "más nutrido de la correspondencia de Emilia Pardo Bazán con un único corresponsal, y el único exclusivamente femenino" (p. 10), por lo que sabemos del epistolario cruzado con Galdós, más nutrido, o, ahora, con la antecitada comadre, también amplio. En el epígrafe "Composición del corpus" las editoras explican que han preferido obviar, y tal vez sea discutible, "algunas tarjetas de visita sin más mensaje que una palabra, una hora para una cita o contenido semejante" (*ibd*.), quedándose únicamente con lo "significativo". Se rastrea la relación de la escritora coruñesa con el género epistolar, el proceso en virtud del cual se ha llegado a establecer la edición a partir de los tres lotes de partida, dos de los cuales proceden de dos familiares –el mayoritario, de Maravillas de Carlos, sobrina de la que fuera ahijada y secretaria de Blanca de los Ríos, su tía Blanca, y el de su sobrina Laura, así como del fondo que la primera había vendido a la Biblioteca Nacional, que en su momento consultó Bravo-Villasante –si bien tuvo que acceder a él antes del depósito, ya que las fechas no concuerdan– pero que no tenía ficha. Laberinto documental donde los haya, difícil de explicar. Se trata de explicar, asimismo, cuáles pueden ser los resortes más idóneos para adentrarse en el: cómo se fraguó la amistad entre Pardo Bazán y Blanca de los Ríos, cuyas fechas de nacimiento y muerte no comparecen, en este último caso, hasta la nota 10, en la p. 17. Dado que el enfoque del análisis de este corpus es fundamentalmente biográfico, parece pertinente ubicar las trayectorias vitales de ambas polígrafas y saber, desde el comienzo, qué años se llevaban (Blanca era ocho años menor) y cómo se desacompasaron mucho más sus fechas de fallecimiento (morirá muy longeva, casi centenaria la sevillana, a los 95 años, bien lejos de los setenta que no llegó a cumplir su amiga coruñesa). Muy interesante resulta el apartado titulado "Contexto vital de esta correspondencia" en tanto en cuanto va trenzando las alusiones y menciones diseminadas en las epístolas con los acontecimientos más reseñables de la trayectoria biográfica de ambas corresponsales. Se perfilan así los encuentros y las separaciones al hilo de la cadencia epistolar, como en este ejemplo de la p. 20: "las dos escritoras pasaron juntas en el balneario de Mondariz unos días de agosto –pocos, a juicio de Emilia– y, ya en septiembre, Emilia sola continuó su cura balnearia en La Toja. No obstante, allí contrajo una enfermedad que la obligó a viajar hasta La Coruña con 39 grados de fiebre y que la retuvo 21 días en la cama. Continuó en La Coruña todo el mes de octubre y toda la familia regresó a Madrid en la primera semana de noviembre". Minucioso seguimiento del "emploi du temps". La ausencia de cartas en 1900, y otros ejercicios lacunarios, se justifican conjeturalmente o porque ocurren en invierno, cuando ambas amigas coinciden en Madrid. También se trata enigmáticamente

lo que Freire y Thion llaman "la indefinición de la condesa madre"; se conocen el número de los telefonemas que abordaron la cuestión del ingreso en el Ateneo y hasta los accidentes de automóvil, las escalas… La mutilación de la otra parte del epistolario se atribuye al incendio ocurrido en Meirás en p. 10, nota 3. Conocíamos, por otro lado, la implicación de Vicente Lampérez en asesorar a Pardo Bazán sobre las obras de las Torres y estas cartas son prueba puntual de ello.

Sigue el "Estudio preliminar" distinguiendo "Contenidos, tono y estilo de las cartas", escritas –se incide en ello un tanto pleonástica y edificantemente– "con la confianza que se deriva de una buena amistad" (p. 23). Otro apartado se destina a tratar de "La creación literaria de Blanca de los Ríos". En él queda patente la labor en pro de su amiga: "Estas cartas selladas por la amistad, que también favorece lo anecdótico y lo cotidiano, certifican la atenta y generosa ayuda de doña Emilia, quien no descuidó noticia ni evento en el que pudiese interceder en favor de su joven amiga". Pero, podemos preguntarnos, ¿medió Pardo Bazán a su favor, buscando apoyos editoriales, traducciones, etc., en nombre de su amistad, o porque creía en las cualidades intelectuales de Blanca? ¿Es subsidiaria o menor la lucha por incorporarse al campo literario en ambas autoras, como se desprende de este párrafo en p. 26: "Además, las cartas, por ser espacio de confidencias, dan cuenta de los desvelos de ambas escritoras para llevar a cabo sus proyectos y para asumir el papel de mujeres intelectuales y eruditas presentes en el espacio público"? La carta 31 hace explícito: "y *la mujer*?" (p. 133); la carta 33 incluye un elocuente "¡Qué graciosos son *los hombres*!" (p. 136), la 35 no esconde un "Con honrosísimas excepciones, las mujeres son los peores enemigos de las otras mujeres…" (p. 143), la 36 apela a blindar el corazón… Harta tela que cortar y es mérito del rescate epistolar que hoy saludamos el sugerir y despertar nuevas posibilidades interpretativas.

"La narrativa en marcha de Emilia Pardo Bazán" es el epígrafe que sigue, donde se advierte que "Los proyectos de doña Emilia no suelen ocupar un espacio único ni preponderante en esta correspondencia, salvo en aquellas estancias veraniegas, de intensa creación, dedicadas sobre todo al teatro" (p. 29) y se repara en "el don de la oportunidad de la escritora" (p. 30). A continuación, "Blanca de los Ríos busca escenario". Cabía suponer que "la información sobre el teatro de Blanca de los Ríos que nos ofrece esta correspondencia constituye una de las aportaciones más interesantes del corpus" (p. 36). En este epígrafe y los dos siguientes menudea la mención de la escritora gallega como "Emilia Pardo", bastante infrecuente también en el resto de las páginas. "El incomprendido teatro de Emilia Pardo Bazán", sus "contradicciones ante el teatro" (p. 43) son objeto de reflexiones. Como lo es, a la luz de esta correspondencia monologal, "Emilia y Blanca en el Ateneo de Madrid: una conquista para la mujer". Otra sección, "Las obras de Meirás en el epistolario", da pie a algunas expresiones que no proceden, como "la construcción del pazo de Meirás [*sic*]", p. 61, "pazo en construcción" (pie de fotografías, ante pp. 65, 107,

179; p. 97, nota 5). Es sabido que Pardo Bazán no construyó un Pazo. "Las cartas perdidas de Blanca de los Ríos" merece un apartado final.

Se deslizan algunas erratas en pp. 14, 22 (también con el régimen de mención), 26, 28, 31, 33, 37, 40, 42, 43, 46, 49, 50, 53, 56, 60, 62, 63, 65, 67, 75, 76, 77, 79, 80, 81, 83, 85, 91, 92, 94, 98, 99, 101, 107 (la nota 2 resulta algo pobre, balcón vale por "Balcón de las Musas"), 114, 116, 117, 122, 123, 124, 130, 131, 135, 142, 147, 158, 161, 202, 203, 204, 207. Cabe plantearse como dudoso, por otro lado, que la deseada preservación de la "espontaneidad redaccional de doña Emilia" (p. 25) dependa del mantenimiento de lo que son errores y erratas ortográficas de su cosecha, no siempre detectables, por lo demás, en la fluencia apresurada de la pluma. Sí parece recomendable, en cambio, respetar el laísmo asumido por la escritora afincada en Madrid durante la mitad del año.

En toda Bibliografía consultada, por amplia que sea, podrían incorporarse nuevas entradas. Echamos en falta estudios de Maryellen Bieder aparecidos en 2015, esencial es el de Denise DuPont (2010), de Ángeles Ezama (2012), o de Mañueco, o Hooper (2007) o Guerrero Cabrera (2014). De la propia Emilia Pardo Bazán podría haberse aducido su *Nuevo Teatro Crítico* (en 1891, dedica algunas páginas a Blanca de los Ríos), y de Blanca de los Ríos el "Elogio de la Condesa de Pardo Bazán", en el homenaje del número 30, en 1921, de *Raza Española*, con motivo de su deceso.

La aportación de este epistolario exhumado por Freire y Thion al mejor conocimiento de la andadura vital de Pardo Bazán y de su modo de entender "toda la sinceridad de una amistad verdadera" (p. 128) con otra mujer es indudable. Quede constancia de su utilidad para seguir desentrañando claves de una personalidad que se construyó como literaria, ávida de producir "libros serios" (p. 100), no solo humana.

Cristina Patiño Eirín

*La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*
Núm. 12, 307-312
© 2017. Casa-Museo Emilia Pardo Bazán

* OLGA GUADALUPE MELLA, *EPISTOLARIDAD Y REALISMO. LA CORRESPONDENCIA PRIVADA Y LITERARIA DE JUAN VALERA, EMILIA PARDO BAZÁN Y BENITO PÉREZ GALDÓS*, SANTIAGO DE COMPOSTELA, USC, EDITORA ACADÉMICA, 2016, 222 PP.

Consta esta monografía de muy ambicioso título –tal vez demasiado deudor de su origen en una tesis doctoral dirigida por Ignacio Javier López a partir de una idea sugerida por Russell P. Sebold, como se indica en p. 7– de cuatro capítulos que van antecedidos de una "Nota preliminar" y un "Prólogo" y seguidos, a su vez, de un "Epílogo", un "Apéndice" y la "Bibliografía", todo ello a cargo de la misma autora: Olga Guadalupe Mella. Señalo la circunstancia de la arquitectura de la obra porque tiene sin duda valor propedéutico el capítulo primero, dedicado a formular las razones de una ausencia, la del género epistolar en la segunda mitad del siglo XIX, y a replantear la noción de novela epistolar, mientras exhiben un valor más demostrativo y aplicado los tres siguientes capítulos, centrados en la pasión epistológrafa de Valera, "epígono y precursor", en la autonomía del género en Pardo Bazán, cuyo contenido se ilustra con la edición en Apéndice de "La cuestión académica. A Gertrudis Gómez de Avellaneda (En los Campos Elíseos)", y en la experimentación epistolar perseguidora de la invisibilidad narrativa de Galdós, respectivamente.

La carta posee como valor supremo el significante mismo del envío, y esa constatación funda la idea central, la de su inconmovible literariedad y su doble circularidad, esto es, el tránsito entre lo privado y lo público. Suerte de paratexto liminar, es lugar de encuentro, encrucijada, pródigo en facilitar entrecruzamientos de naturaleza ontológicamente literaria. Como advierte la autora en p. 16, "La carta ficticia quiere hacerse pasar por real y una carta real no excluye la ficción, ingrediente no exclusivo del texto literario; y los bordes que separan lo comunicativo de lo literario son más escurridizos si cabe: como forma de comunicación escrita, la epístola se irá deslizando por terrenos literarios hasta su grado máximo de fingimiento y literariedad en la novela epistolar". A partir de una reflexión de calado teórico, que incide en la consideración, doble y contradictoria, del pacto epistolar, "el de la comunicación entre ausentes" –que permite subrayar alternativamente su condición monologal o dialogal, de presencia o de ausencia, de afirmación o negación de la comunicación epistolar", "una integración de contrarios *both/and*" (p. 17)–, la investigación va ofreciendo pruebas convincentes de tales asertos. Los pocos que en la Restauración, con la excepción de Valera, se atrevieron a transitar sus flujos y reflujos lo hicieron mediante nuevas modalidades: por un lado, la carta abierta, que surge al socaire del auge de la prensa y en el XIX se emite con el sello de la

autenticidad, no como en el XVIII, en que era ficticia y se hacía pasar por auténtica (p. 28) o en el mismo XIX ("Cartas a un literato novel" de Pardo Bazán entraría, y es discutible, en este género superviviente), como las de Clarín, también filiables a Larra); por otro lado, la carta privada pero publicada (*Cartas desde Rusia*, de Valera a Leopoldo Augusto de Cueto).

La carta fue vehículo de debates, propiciada por el soporte periodístico, pero también de un celo que amparaba la malevolencia y la crítica más feroz y atrabiliaria. Ello no es óbice para que Guadalupe Mella sostenga que "Lo que de hecho distingue al género epistolar de la segunda mitad del siglo XIX es que sus autores diferencian muy claramente la carta privada de la carta pública, al igual que afinan las distancias entre correspondencia real y literaria, o al menos son muy conscientes de su mutuo trasvase" (p. 32), "son a la vez más conscientes de la permeabilidad de ambos espacios" (p. 33). Ahí radica, en la restricción final, la conversión de la vida en literatura –también su contrario, aunque este extremo requeriría otras comprobaciones– y la explicación de muchas de las confesiones que, por ejemplo, hace Pardo Bazán a Pérez Galdós en el sentido de verse representada, trasvasada, en las palabras y la hechura de algún personaje de ficción de su amigo y colega. Es resbaladizo este terreno, pero no extraña esta afirmación a la luz de los testimonios literarios y epistolares que se han conservado.

Con todo, la novela de cartas escasea, a diferencia de los epistolarios personales de la época. La novela se fabricaba por otros conductos y el epistolar, tan manido en el XVIII, había dejado de serlo en primera instancia. Que la enunciación de las cartas fuese mayoritariamente femenina pudo obrar en ese desvío en la medida en que la heroína difícilmente podía ser tenida como escritora (tampoco de cartas), como sugiere Hazel Gold en un trabajo excepcional aquí usufructuado. La novela realista, totalizadora, vendría a ser la causa que precipitó ese declive. La carta será entonces un artificio retórico, un artefacto propicio a la experimentación, una estrategia muy bien calculada, no un índice de autenticidad. 1889 es el año que Guadalupe Mella califica de "crucialmente epistolar" en este sentido. Y lo curioso es que se descarta "el uso polifónico de la novela de varios corresponsales y de varias perspectivas, [a favor de] la obra epistolar de punta de vista único, por ejemplo aquélla en que las cartas del destinatario no son nunca reveladas, […] la técnica más frecuentemente usada por los novelistas realistas; los escasos ejemplos de novela epistolar española del XIX no emplean la fórmula antagonista" (p. 51). Gold también lo advirtió: los intercambios epistolares entre Horacio y Tristana, en la novela homónima de Galdós, son de algún modo una anomalía al respecto (Olga Guadalupe los cree un puro ejercicio monologal –y añado: como los que a la postre, como nos deparó el destino, cruzaron Pardo Bazán y el autor de *Realidad*–, a diferencia de *La estafeta romántica*). Como si la vida imitase al arte, y no siguiese el designio inverso, proverbialmente propio del Realismo, ambos escritores instituyeron, creo yo, la novela de sus vidas: un diálogo convertido en monólogo por el azar de un destino que nos hurtó

aquel antagonismo, aquella dialéctica, y, al hacerlo, hizo brotar precisamente su novela, de la que ambos fueron conscientes. Método epistolar estático o pasivo, se califica en p. 51, de expresión monologal, pero marsupialmente –si se me permite la metáfora– dialogal.

"Cuando los autores 'realistas' del XIX se pasen a la carta ficticia, más que imitar modelos dieciochescos, ésta se nutrirá por lo general de correspondencias reales, como en Galdós, o de la experiencia vivida en los epistolarios personales", leemos en p. 54. Tal aseveración explicaría la fruición de Galdós por recibir cartas, cartas de mujeres especialmente, y, como contrapartida, el ansia de borrar la huella de las suyas, propósito que consiguió en el caso de Pardo Bazán, involuntariamente o no, pero no en otros muchos casos: más de un millar de cartas del autor han sido recientemente editadas en Cátedra. El dúo de una sola voz, según Rousset, fue predilecto en el XVIII (p. 70) y empleado por Valera en *Pepita Jiménez* y por Galdós en *La incógnita*. Aunque cita un cuento epistolar del primero, "El doble sacrificio", de varios corresponsales y de 1897, omite Olga Guadalupe referirse a una *nouvelle* de Pardo Bazán que hubiera sustentado también su análisis, precisamente la que la autora gallega prefería entre las suyas: *Bucólica* (1884), de la estirpe monologal, del mismo al mismo. El confidente epistolar es fundamentalmente un archivero, como escribió Altman. El autor decimonónico recurre al método epistolar "cuando la omnisciencia narrativa resulta inverosímil, pero indispensable, siendo preciso recurrir a ella de otra manera" (p. 75). Es esencial el componente narrativo de las novelas epistolares decimonónicas (p. 87).

El capítulo dedicado a Valera subraya lo lábil de las demarcaciones privadas y públicas del amplísimo epistolario del autor egabrense, casi siempre de destinatario verdadero y privado, pero de receptores múltiples. Galdós, por su parte, exhúma fórmulas, frases; parafrasea fragmentos de su correspondencia íntima (p. 62).

Muy pertinente parece, en el capítulo dedicado a "Pardo Bazán y la autonomía del género. De la cuestión pública a la cuestión privada", el entendimiento de la epístola en tanto que "todo un arte de persuasión retórica y de seducción forense" (p. 91). Como señala Olga Guadalupe Mella, "Sus cartas son piezas acabadísimas de *pathos* y *logos*, de retórica forense y deliberativa, de naturalidad estudiada, como corresponde al género", de firme ordenación retórica (p. 92). Destinadas a un corresponsal real o fingido, poco importa, pese a los esfuerzos por efectuar ese deslinde, no siempre claro en Pardo Bazán. Tal vez por ello sea confuso el modo de diversificar ambas enunciaciones epistolares que se intenta en p. 94 y poco lograda la filiación con Larra, en ciertos respectos, o la consideración de "máxima adalid del naturalismo" que interesadamente hicieron circular sus detractores, y no resiste el mínimo examen. Las especies epistolares no tienen la misma naturaleza y a menudo se comparan sin solución de continuidad. Tampoco asertos del tipo de "De todos modos, era otra la tradición epistolar de la que partía Pardo Bazán [frente a Valera]" parecen fundados. Sí es conveniente volver sobre las cartas a Gertrudis Gómez de Avellaneda, que esta monografía incorpora sin citar la fuente ni explicar la

transcripción desde la prensa de la época, es decir, sin editar. Circularon mucho en el Madrid finisecular que leía *La España Moderna* y *El Liberal* y también en Ultramar, como demuestra la edición de Sinovas Maté de las de *La Nación* de Buenos Aires, donde aparecieron conjuntamente con las cuatro de Tula a cargo de F. Vior las dos de Emilia (*Vid. La obra periodística completa en 'La Nación' de Buenos Aires (1879-1921)*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 1999, Tomo I, pp. 137-148). Es de mencionar cómo se contextualiza ese escueto pseudoepistolario: "la invención de la destinataria venía a ser resultado del ciclo de epistolaridad originado a partir de la publicación previa en *El Correo* de otra correspondencia que insertaba (adjuntaba) las cuatro cartas de Avellaneda y le permitía a Pardo Bazán invertir los términos de la relación maliciosamente traída a colación por la prensa masculina" (p. 107). No convence, sin embargo, que, como se afirma, "la autora establece directamente una conversación graciosa, inteligente y ágil, para hacer pasar el propio merecimiento de ingreso en la Academia por una apología de los derechos de la poeta cubana, la destinataria imposible de las epístolas" (pp. 107-108).

No parece tener presente Guadalupe Mella el conjunto del epistolario Pardo Bazán-Pérez Galdós ya que se refiere a "la treintena de cartas cifradas y en clave que conocemos", y no al casi centenar incluso recientemente editado en Turner (*cfr*. reseña de quien esto firma en la revista *La Tribuna*). Maneja la autora de esta monografía fuentes obsoletas ya o corregidas por investigaciones más recientes, y es cargo que revela cierta pereza en consultar directamente, dada la profusión de citas indirectas y, sobre todo, de las remisiones a fuentes digitales. Una secuencia como la que transcribo, recapitula en estos términos: "No utilizó Pardo Bazán el género epistolar por sus posibilidades novelísticas aunque sí por las ficcionalizadoras y literarias; la novela epistolar pareció no interesarle, como a Valera o a Galdós. Era cosa del pasado y su interés estaba puesto en aclimatar el realismo y el naturalismo a la novela. Recurrió sin descanso, no obstante, a la mediación epistolar como el vehículo más propicio para alcanzar una presencia ubicua en los medios, y por razones comunicativas, persuasivas y literarias, construyendo como emisora de las cartas una versión de su personalidad de escritora inteligente, poderosa y consciente de su valía" (p. 119), pero ignora, como decíamos más arriba, *Bucólica* y que el naturalismo no fue escuela a la que se adscribiese.

Galdós es considerado epistolarmente experimental dentro de la narración. Que oigamos "el solo sostenido de un epistológrafo" en *La incógnita* –una novela en perpetuo estado de transformación, p. 143– parece su aspiración, una aspiración que logró con la desaparición, no sabemos si accidental o no, de las cartas que envió a Pardo Bazán. Muy pertinente es señalar, con Olga Guadalupe, que "el estatus de la novela como escritura epistolar de la realidad contribuye a reforzar las incógnitas en torno a ésta en mayor medida que si la ficción fuera mediada a través de una voz narrativa en primera persona convencional" (p. 138). *Tristana* y *La estafeta romántica* –la única ficción sinfónica que conocemos del siglo XIX español, p. 167, la más autorreferencial de las novelas

epistolares de Galdós, p. 176– son también analizadas. Con perspicaz tino, la última merece un comentario que subrayo: su "invisibilidad narrativa es absoluta; el editor-autor que ordena y fecha las cartas está completamente fuera de la diégesis y los autores de las diversas cartas componen un mosaico de voces y perspectivas múltiples" (p. 168); "a diferencia de *La incógnita*, imita a la vida, no a la novela" (p. 169).

Cabe consignar que el procedimiento de la referencia de la cita abreviada que en el libro se sigue tal vez sería más eficaz de incluir el año de la misma y no quedarse en la mención escueta de apellido inicial y número de página ("Derrida 54"; o "214"). De igual manera, resulta algo extraña la elisión de texto en las citas con unos meros puntos suspensivos, sin recurrir a los corchetes habituales que señalan la elipsis. Respetar los márgenes derechos de las notas al pie sería, como el uso de las mayúsculas en los títulos de revistas periódicas, o en fenómenos como el del *Cinquecento* o el de la Ilustración, también conveniente. Usos coloquiales, como en p. 61 o una dependencia evitable de fuentes digitales escasamente fiables son aspectos que juzgo revisables. Leopoldo Cueto debería aparecer como Leopoldo Augusto de Cueto, o como marqués de Valmar; Avellaneda como "la Avellaneda" o como "Gómez de Avellaneda"; tampoco se grafía bien el nombre de Concha Ruth Morell. Algunas erratas y errores fueron detectados en pp. 5, 16, 28, 31, 34, 35, 38, 44, 45, 46, 50, 52, 55, 57, 59, 61, 62, 63, 65, 66, 68, 70, 72, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 84, 85, 88, 99, 103, 105, 109, 111, 115, 116, 119, 121, 125, 126, 130, 136, 137, 138, 144, 146, 147, 148, 164, 165, 172, 174, 176, 181, 184, 190, 196, 199, 200, 203. En p. 172, se confunde una fecha, la de la primera carta de *La estafeta romántica*, que se dice estar datada el 20 de febrero de 1837, cuando lo está el 13 de febrero de 1837, fecha del óbito voluntario de Larra. Se hace raro referirse en p. 174 al "drama de Moratín" (*El sí de las niñas*), siendo la comedia neoclásica por excelencia. La Bibliografía aducida suele ser amplia, de amplio espectro, de las dos orillas, y ese es un fundamento que sin duda hace fértil la búsqueda. En ocasiones, algunas referencias no se recogen al final (así, la de la p. 52, "*Portugaises* IV") o aparecen al arrimo de apellidos escritos de otra manera. No parece buena idea transcribir citas de ediciones digitales, como vengo señalando, habiendo otras más solventes impresas. Faltan alusiones a algunos de los trabajos que últimamente más han incidido en la difusión de la literatura epistolar y de los epistolarios entre escritores, innumerables hoy. Estudios de Joaquín Álvarez Barrientos, de Nelly Clemessy, de Ana L. Baquero Escudero, o de Dolores Thion o Ana Mª Freire, entre otros, podrían aportar mimbres nuevos.

El "Epílogo" final concluye que la carta, en su ambivalencia natural, "resulta ser el reflejo material en el que cristalizan metafóricamente todas las contradicciones, las de la vida y las de la literatura misma" (p. 187). No es magra conclusión.

Cristina Patiño Eirín

*La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*
Núm. 12, 313-316
© 2017. Casa-Museo Emilia Pardo Bazán

* EMILIA PARDO BAZÁN, *LOS PAZOS DE ULLOA*, EDICIÓN DE MONTSERRAT AMORES, TERESA BARJAU y REBECA MARTÍN, ILUSTRACIONES DE GIANNI DE CONNO, BARCELONA, EDICIONES VICENS-VIVES, 2015, 338 PP. + 29.

Siendo la novela de 1886 la más canónica de su autora, sorprende mucho que su última voluntad editorial en relación a ella, la que recogió, en 1892, en el tercer tomo de sus *Obras Completas*, haya tardado tanto en secundarse en una edición moderna. Es, sin duda, uno de los atractivos principales de la que firman con audacia las profesoras Amores y Martín (pese a lo que indica la cubierta, en el interior se especifica quiénes editan y anotan la obra y quién –Barjau– se ocupa de la "Introducción"; el "Estudio" parece ser el que se coloca al final, debido a las dos anteriores) en un formato escolar en el que se ha puesto especial esmero crítico, al tiempo que en la sección final de "Documentos" se allega una Guía de lectura que, suponemos, se debe a las mismas firmas, las de Amores y Martín. La calidad de las ilustraciones, por otro lado, y la manejabilidad de la obra, la hacen especialmente valiosa en tiempos como los nuestros en los que el reducto elitista de la erudición, que se vierte en veneros a menudo de más empaque, no siempre es garantía de respeto filológico. Bien es cierto que el sello Vicens Vives de estos *Pazos de Ulloa* suele caracterizarse por ese exquisito cuidado en el tratamiento de los textos, en su fijación y aparato crítico, apostando también por un *aggiornamento* muy saludable de los clásicos –con el reclamo de unas fotografías de gran calidad– que nunca es adulteración ni menoscabo. Recuerdo ahora otro importante hito en esta misma colección, el de la galdosiana *Trafalgar*.

Como se advierte en p. LIX, no es razón plausible para optar por la lección de la *princeps* el recurso, en ella ausente, del laísmo, documentado como lo hallamos en los manuscritos de Emilia Pardo Bazán con harta frecuencia, ni lo es tampoco el que se detecte la colaboración de "un corrector de la editorial", labor esta que no colisiona con la presumiblemente prevalente de la autora. ¿Es de verdad mejor la lección de 1886, donde leemos "El capellán la encendió [la cerilla], y a su luz menos que dudosa vieron el sótano", en el capítulo XX, que leer: "El capellán la encendió, y a su luz mortecina y dudosa vieron el sótano", acaso más satisfactoria, lo mismo que la puntuación de ese párrafo, más conforme con el descubrimiento paulatino al que asistimos en esa bajada *ad ínferos*, en 1892. Parece, en efecto, mejor: "un cirio bastante largo aún, de cera de color de naranja," que la *lectio* de 1886: "un cirio bastante largo aún, de cera color de naranja"; ¿o tal vez no? En cualquier caso, "escofietas y ridículos, bordados de abalorios", en el capítulo XI, no debería dejar caer la coma que identifica la voz "ridículos" como

sustantivo ('bolsitos de red que portan las damas', del fr. "réticules") en p. 126, por muy fiel que se sea a 1892. Marina Mayoral tenía razón en señalarlo.

Provista de una "Introducción", a cargo de Teresa Barjau, custodiada por el famoso retrato que de la autora –con su lustrada diestra marfileña y su siniestra bien asentada en la cintura, como queriendo empujar y poner dique a la mano desatada en el otro extremo– debemos a Joaquín Sorolla (al que no se menciona, sin embargo), la novela se nos irá revelando a través de la contextualización en el tiempo de "Una dama controvertida", primer epígrafe de aquella. No es baladí la mención de la falsa necrológica que Ahrimán (José Martínez Ruiz) le dedicó en 1894, brillante arranque de este tramo introductorio y piedra de toque que pone de relieve una de las cuestiones que más erizaron la piel de la novela finisecular: la lid, tan previsible, que oponía a viejos y jóvenes. Se equivocaba el joven al tacharla de "españolista retrógrada y cerrada a lo que venía de fuera", se equivocaba. Abordar la cuestión del naturalismo es inevitable pero ha de matizarse ese concepto como aquí se hace. Sobre la génesis de *Los Pazos de Ulloa* y cómo fueron Yxart y Cortezo quienes "encargaron expresamente" a Pardo Bazán un prólogo (no hay evidencia de que con ese título, ya instalado en cierta tradición, no obstante) versan las siguientes páginas, en las que también se indaga en la intratextualidad de la novela primera del díptico de los Pazos, especialmente con *Bucólica*, "antecedente directo […] en la que se observa y estudia la Galicia rural y primitiva del interior desde la perspectiva [de la civilización]" (XXIII-XXIV). Atención particular merece Julián Álvarez, "un cura del siglo", en quien Barjau entiende que "doña Emilia se propuso estudiar con ironía cervantina y método naturalista un caso de santidad moderna, un tema que le interesaba mucho y al que volvería una y otra vez, sobre todo en sus cuentos" (p. XXX), y que no siempre es el más subrayado por ser un "sentimiento puramente espiritual" el que encarna. La novela es también analizada como una novela en torno a "Una saga", en la que es axial el "estudio de ambiente". Se aísla la estructura, el narrador y el lenguaje, aspectos estos que se desgranan de manera didácticamente fértil, de modo que cualquier lector, incluso aquel que se adentra en esta novela del siglo XIX con un bagaje escaso de lecturas de ese periodo puede sentirse bien acogido. "Nuestra edición" y "Bibliografía" cierran la "Introducción" y dan paso al texto de la novela propiamente dicho.

Notas léxicas y otras de naturaleza más explicativa van aclarando pasajes y segmentos, pródigos en alusiones que requieren algún comentario de apoyo. Las editoras ponen celo en estar al quite y socorrer al lector en todas las ocasiones en que es necesario, incluso en algunas prescindibles para un lector medio. Pese a su interés y buena disposición, la forma en que se anota a pie de página resulta confusa en cuanto a su numeración, que no se recomienza en cada nuevo capítulo. Algunas notas, como la 2 explicativa, inducen a cierta incoherencia con el texto: los viandantes no suben la cuesta a pie, la bajan, como lo está haciendo a la sazón el imberbe Julián en su peludo rocín. La nota 16 léxica debería hacer hincapié en el sentido cronoespacial, no solo temporal, de "un bocadito". Otras

equivalencias son discutibles: que Cebre sea trasunto de Cea, por ejemplo, o que Naya se ubique en A Coruña en realidad (p. 58) o insuficientes (notas relativas a "soto", "¡Mama!", que no es ¡Bebe! ¡Traga! sino, más bien, "¡Chupa!, o una variante familiar de ¡Succiona!"; la presunta tosquedad del Románico podría comentarse, queda sin explicación "judío" en p. 108, o "bola" en p. 237, o "mismo" en p. 241, o "apañar" en p. 242; el Preguntoiro no es exactamente, como se dice en p. 108, nota 71, "una concurrida calle cercana a la catedral de Santiago"; 'dar matraca' o 'vistas al trasluz' no parecen expresiones bien decodificadas en p. 124. Podrían anotarse mejor el pasaje del capítulo XXIV "los famosos cuatro sacristanes", que por cierto ninguna edición termina de aclarar, u otros segmentos como "a fuer de": En p. 139, nota 38, podría ser pertinente entender el uso transitivo del verbo vivir como un préstamo galicista, nada infrecuente en Pardo Bazán, por otro lado. En los capítulos XII y XIV, respectivamente, ¿escribiría Pardo Bazán "hijo espurio" o "familia espuria", como quieren todas las ediciones, en detrimento de "hijo espúreo" o "familia espúrea", como recomienda la Academia? Galleguismos como "se acordó", en p. 184, o "agachadito" en p. 238, podrían anotarse, lo mismo que ciertos guiños cervantinos como la alusión a los rosados dedos de la aurora en el capítulo XVII, o lo idiosincrásico de la expresión "la primer caricia del sol" en p. 244.

Algunas erratas o errores se deslizan en pp. XIV (en la fecha de *Memorias de un solterón*; o al insistir en la condición aristocrática de Pardo Bazán), XXI (faltan mayúsculas en *La Madre Naturaleza*), LXI, LXII, 48, 62, 64 (falta cursiva en *muiñeira*), 101, 161, 168, 196, 289, 299, 314; en p. 11 de "Documentos". La caída de las mayúsculas, a veces sorprendente como en "decálogo", en p. 312, en los nombres de santos no siempre es coherente con su mantenimiento en otros casos como en Trisagio, por ejemplo, o en "baile de San Vito" (p. 262). Algunas expresiones resultan extrañas, y son moneda corriente en todas las ediciones: así, en el capítulo XX, "levantándose en puntas de pies" o, un poco más abajo, "se hablaron muy de quedo". Con independencia del afán creativo que aplica a su herramienta lingüística, requerirían alguna nota, alguna reflexión, como "pensando alto", en el capítulo XX. En p. 236, no necesariamente es "la color" un calco del gallego, sino del castellano de pura raigambre. Falta una nota para explicar "tiras de mixtos" en p. 311, o "abinicio", en 312, o matizar la de "chicharrones" en p. 321, o la de "flavos" en p. 334.

Los textos clásicos, en su vitalidad perenne, solicitan en cada época nuevos trasiegos editoriales que vienen a renovar su condición –¿líquida?– Fue *Los Pazos de Ulloa* la obra que, según confesión autorial, más castigó su artífice, partidaria de un *modus corrigendi* que tendría en sus manuscritos su mejor plasmación. Puede aducirse, por vía de ejemplo, un parágrafo del capítulo epilogal, el XXX, difícilmente asumible ora en la lección mayoritariamente seguida desde Marina Mayoral, ora en la desechada también mayoritariamente hasta hoy, pese a la persistencia de la autora en darla en la última edición en vida en sus *Obras Completas*, en la que es objeto de este comentario. Así

reza: "Dicen algunos maliciosos que el secreto del triunfo del cacique liberal está en que su adversario, hoy canovista, se encuentra ya extremadamente viejo y achacoso, **habiendo perdido mucha parte de sus bríos e indómito al par que traicionero carácter**. Sea como quiera, el caso es que la influencia barbacanesca anda maltrecha y mermada" (*cfr*. edición de Ermitas Penas, Espasa-Círculo de Lectores, 2016[2]: 264; en la que anota la editora en p. 341: "La variante de B [edición de 1892] parece bastante caprichosa"). Esta es la reproducida por Vicens Vives: "Dicen algunos maliciosos que el secreto del triunfo del cacique liberal está en que su adversario, hoy canovista, se encuentra ya extremadamente viejo y achacoso, **habiendo perdido mucha parte de sus bríos e indomable al par que traicionera condición**. Sea como quiera, el caso es que la influencia barbacanesca anda maltrecha y mermada" (2015: 330). Si nos fijamos bien, ninguna de las dos lecciones satisface del todo. La metamorfosis de la frase en inciso no repara la expresión fallida de partida: el complemento directo del verbo perder une, a través de la conjunción copulativa, sintagmas no paralelos, "sus bríos" y "[su] indómito/indomable al par que traicionero/a carácter/condición". Algo mejoraría la construcción repitiendo la preposición y el posesivo: "**habiendo perdido mucha parte de sus bríos [y de su] indomable al par que traicionera condición**", lección que postulo y que implica reparar en la cicatriz del texto, uno de esos pasajes, y abundan, en los que los quiebros de una escritura sumamente castigada, como antes decía, infligen no pocas inestabilidades susceptibles, sin embargo, de ser subsanadas. Probablemente no existiría otro documento manuscrito que pudiera presentar mayor hondura ecdótica que los autógrafos perdidos de *Los Pazos de Ulloa*. Viajes desde París, cansancio y hartazgo de corregir febrilmente una obra de gestación difícil, azares diversos, la simultánea lectura –un verdadero cataclismo– de *Crimen y castigo*… pudieron confabularse para aniquilar aquel vestigio, pero es dudoso que su artífice lo arrojase al fuego destructor o lo perdiese por descuido. No creo que hubiera antetexto más capaz de darnos los latidos de su pulso narrativo con mayor grado de exactitud filológica, de revelación autocorrectora, de plasmación de los dolores del parto de la novela.

Saludamos esta nueva edición de *Los Pazos de Ulloa* con sumo agrado. Es una ocasión renovada de volver al texto, de formularse nuevas preguntas, y de constatar su vigencia.

Cristina Patiño Eirín

# V.

# NOTICIAS SOBRE EMILIA PARDO BAZÁN

*La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*
Núm. 12, 319-320
© 2017. Casa-Museo Emilia Pardo Bazán

# Unha nova sección da revista La Tribuna: o seu Boletín Bibliográfico

Dende o seu tempo, é inxente o acervo bibliográfico que xeneran a obra e a vida de Emilia Pardo Bazán. Cada ano, cada mes, mesmo cada semana, xorden novas achegas en forma de libros e monografías, capítulos de traballos colectivos, edicións, rescates documentais, artigos e recensións, notas e misceláneas. No seo dunha revista como *LA TRIBUNA. CADERNOS DE ESTUDOS DA CASA-MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN*, que é foro universal do debate en torno á riquísima poligrafía da autora galega, cómpre abrir e brindar un espazo biobibliográfico, co fin de facilitar as consultas e indagacións de moitos pardobazanistas e curiosos lectores e lectoras, un espazo que sirva de rexistro periódico, anual, das novas aportacións de toda índole e procedencia.

Esta sección estará aberta de xeito permanente, de maneira que poida verse incrementado o número de ítems cada vez que un usuario queira incorporar algunha nova contribución. A revista agradece, neste sentido, as informacións e achegas de todos[1].

Inauguramos neste número este espazo plural, un espazo de diálogo e colaboración, grazas ao labor de Pedro Incio, Xefe do Servizo de Biblioteca da Universidade da Coruña, quen se encargará do coidado e elaboración deste Boletín Bibliográfico.

Cristina Patiño Eirín
Secretaria da revista *La Tribuna. Cadernos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*.

[1] As suxestións para o Boletín bibliográfico pódense dirixir por correo electrónico ao enderezo da revista (latribunaepb@academia.gal) ou por correo ordinario a:

Redacción da revista *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*
Tabernas, 11
15001, A Coruña
Teléfono: 981 20 73 08

*La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*
Núm. 12, 321 - 33
© 2017. Casa-Museo Emilia Pardo Bazán

# Boletín Bibliográfico

Pedro Incio
(UNIVERSIDADE DA CORUÑA)
pincio@udc.es

Comeza este ano a andaina do Boletín bibliográfico da revista *La Tribuna*, co obxectivo de recoller as referencias das últimas achegas ao estudo da obra de Emilia Pardo Bazán.

Ofrecemos a continuación, pois, unha listaxe bibliográfica das referencias aparecidas na literatura científica desde 2016. A idea era comezar co ano 2017, pero as bases de datos consultadas na data de elaboración deste traballo, febreiro de 2018, apenas daban constancia do material aparecido nese ano. Nos vindeiros números teremos, pois, unha listaxe anual mais un repertorio acumulativo que intentaremos ir facendo retrospectivo.

Pola súa importancia como material primario para futuros estudos, separamos desta listaxe as noticias referidas a teses doutorais e tamén a algunhas teses de posgrao. En próximos números prepararase un repertorio diferenciado das diversas tipoloxías documentais. As referencias ordenaranse nas seguintes epígrafes: Monografías, Capítulos de monografías, Artigos de publicacións seriadas, Actas de congresos, Edicións de obras de Emilia Pardo Bazán, Recensións das obras de Emilia Pardo Bazán, Teses doutorais, e un último apartado de varios co título de Literatura gris.

Para a confección do boletín empregamos as seguintes fontes: Os catálogos das tres universidades galegas, sobre todo o estupendo Fondo Galicia da Biblioteca universitaria de Santiago de Compostela, e o catálogo colectivo das universidades españolas. En canto ás bases de datos españolas, revisamos os repertorios do CSIC e Dialnet, que recompilan toda a información científica española. As bases de datos estranxeiras que empregamos son Linguistics Abstracts Online, Linguistics and Language Behavior Abstracts (LLBA) e LION (Literature Online). Para as teses doutorais recorremos ás seguintes bases de datos: Teseo, ProQuest Dissertations & Theses, NDLTD (Networked Digital Library of Theses and Dissertations) e OATD (Open Access Theses and Dissertations). Por último, pero non por iso menos importante, fixemos buscas en Google Scholar, claro está.

Aboal Lopez, Maria. "Experimentación estética de la muerte en Pardo Bazán: «La Quimera» y «La Sirena negra»". *Tonos Digital: Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, núm. 32, 2017. Web.

____ "García Suárez, Pedro: Lectura e identidad de género. La imagen de la mujer lectora en la novela realista y naturalista española". *Arenal. Revista de Historia de las Mujeres*, vol. 24, núm. 1, 2017. 272-273. Web.

Aguinaga Alfonso, Magdalena. "Análisis narratológico de «El indulto», de Pardo Bazán". *Leyendo a Emilia Pardo Bazán en el aula*. Ed. Santiago Díaz Lage e José Manuel González Herrán. Santiago de Compostela: Andavira, 2016. 103-116.

Albert Ferrando, Lorena. "Diseñar desde el Content and Language Intergrated Learning: «Náufragas» de Emilia Pardo Bazán, texto y pretexto para una inmersión en el aula de ELE". *Aprendizajes Plurilingües y Literarios. Nuevos Enfoques Didácticos*, 2016. Web.

Alonso Bustamante, María, Leticia Fernández Santiago e Raquel Gutiérrez Sebastián. "Más allá del relato. Construir significados de lectura compartidos en cuatro cuentos de doña Emilia Pardo Bazán". *Leyendo a Emilia Pardo Bazán en el aula*. Ed. Santiago Díaz Lage e José Manuel González Herrán. Santiago de Compostela: Andavira, 2016. 33-56.

Arighi, William. "Gender, Modernity, and the End of the Fil-Hispanic World". *Comparative Literature Studies*, vol. 53, núm. 1, 2016. 57-77. Web.

Ariza González, Fernando. "Recepción de la narrativa española en la prensa diaria estadounidense: 1870-1900". *Dialogía: Revista de Lingüistica, Literatura y Cultura*, núm. 11, 2017. 86-108. Web.

Ayo, Alvaro A. "Gender, Nation and Literature: Emilia Pardo Bazan in Galician and Spanish Literature". *Bulletin of Spanish Studies. Annual Index*, vol. 93, núm. 3, 2016. 521-522.

Ballesteros Dorado, Ana I. "Freire López, Ana María, y Dolores Thion Soriano-Mollá. Cartas de buena amistad: Epistolario de Emilia Pardo Bazán a Blanca de Los Ríos (1893-1919). Madrid: Iberoamericana, 2016. 219 pp. (ISBN: 978-84-8489-839-9)". *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, vol. 34, núm. 1, 2017. 398-401.

Bar Cendón, Mónica. "El terror cotidiano en los cuentos de Emilia Pardo Bazán". *Romanica Silesiana*, vol. 11, núm. 2, 2016.

Barreiro Fernández, Xosé R. "Emilia Pardo Bazán, Apuntes de un viaje de España a Ginebra (1873), Reproducción Facsímil, Estudio y Notas de José Manuel González Herrán, Real Academia Galega, Universidade de Santiago de Compostela, 2014, 260 pp". *La Tribuna: Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, núm. 11, 2017. 143-144. Web.

____ "Emilia Pardo Bazán, Teoría del sistema absoluto, edición y estudio introductorio de Jesús Millán, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Diputación de Zaragoza, 2016, 91 pp". *La Tribuna: Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, núm. 11, 2017. 151-152. Web.

Barreiro Fernández, Xosé R., et al. "Nuevos documentos relativos al asesinato de la abuela materna de doña Emilia Pardo Bazán". *La Tribuna: Cadernos de Estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, núm. 11, 2016. 127-136. Web.

Becerra Suárez, Carmen. "Doña Emilia ante Don Juan". *Leyendo a Emilia Pardo Bazán en el aula*. Ed. Santiago Díaz Lage e José Manuel González Herrán. Santiago de Compostela: Andavira, 2016. 85-102.

Bieder, M. "Racial identity, social critique, and class dynamics in Pardo Bazán's «Una Cristiana»-«La Prueba» and «El Becerro de Metal»". *Intersections of Race, Class, Gender, and Nation in Fin-de-siècle Spanish Literature and Culture*. Ed. Jennifer Smith e Lisa Nalbone. New York: Routledge, 2017.

Bobadilla Pérez, María, and Pilar Couto Cantero. "Desarrollo de la competencia intercultural en el aula de Educación Infantil: Propuesta didáctica en torno a la figura de Emilia Pardo Bazán". *Aprendizajes Plurilingües y Literarios: Nuevos Enfoques Didácticos*. Universitat d'Alacant / Universidad de Alicante, Servicio de Publicaciones, 2016.

Borel, Murielle. "Remonter aux origines. Les récits «policiers» d'Emilia Pardo Bazán". *Cahiers d'Études Romanes. Revue du CAER*, núm. 34, 2017. 101-113. Web.

Botrel, Jean-François. "Ana Ma. Freire López y Dolores Thion Soriano-Mollá (estudio preliminar y edición), Cartas de buena amistad. Epistolario de Emilia Pardo Bazán a Blanca de Los Ríos (1893-1919). Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt, 2016". *Bulletin Hispanique. Université Michel de Montaigne Bordeaux*, vol. 119, núm. 2, 2017. 792-794. Web.

Boyer, Christian. "Descubrir la cuentística de doña Emilia gracias al comparatismo: un análisis de «Geórgicas», de Emilia Pardo Bazán y de «Aux champs», de Guy de Maupassant". *Leyendo a Emilia Pardo Bazán en el aula*. Ed. Santiago Díaz Lage e José Manuel González Herrán. Santiago de Compostela: Andavira, 2016. 241-254.

Caballer Dondarza, Mercedes. "Emilia Pardo Bazán y sus coetáneos en la prensa británica". *La literatura española en Europa, 1850-1914*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2017.

Cabré Monné, Rosa. "Narcís Oller, Josep Yxart i Emilia Pardo Bazán: Diàleg literari i amistat". *Miscellània d'homenatge a Joan Martí i Castell*. Ed. Miquel Àngel Pradilla. Tarragona: Publicacions URV, 2016.

Carballal Miñán, Patricia. "Insolación, de Emilia Pardo Bazán. Versión de Pedro Víllora. Dirigida por Luis Luque". *La Tribuna: Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, núm. 11, 2017. 153-154. Web.

Caspistegui Gorasurreta, Francisco J. "La Historia (Cultural) de La Política (Carlista) a Partir de (Nuevas) Fuentes". *Memoria y Civilización*, vol. 20, 2017. 347-359. Web.

Chang, J. "Between intimacy and enmity: Spain and the Philippines post-Suez". *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 17, núm. 4, 2016. 305-322. Web.

Charques Gámez, Rocío. "Emilia Pardo Bazán en la prensa francesa. «Revue Politique et Littéraire. Revue Bleue»". *La Tribuna: Cadernos de Estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, núm. 11, 2016. 73-85. Web.

Charques Gámez, Rocío e Emilia Pérez Romero. "Emilia Pardo Bazán en el liceo francés. Propuesta didáctica sobre su cuento «El legajo»". *Leyendo a Emilia Pardo Bazán en el aula*. Ed. Santiago Díaz Lage e José Manuel González Herrán. Santiago de Compostela: Andavira, 2016. 221-240.

Correa-Román, Marta. "Romero López, Dolores, Ed. Retratos de traductoras en la Edad de Plata. Salamanca: Escolar y Mayo Editores, 2016". *Literatura: Teoría, Historia, Crítica*, vol. 19, núm. 2, 2017. 389-395. Web.

Corujo Martín, Inés. "Striking Their Modern Pose: Fashion, Gender, and Modernity in Galdós, Pardo Bazán, and Picón by Dorota Heneghan". *Pacific Coast Philology*, vol. 52, núm. 1, 2017. 141-143. Web.

Cotarelo Esteban, Lucía. "Retratos de traductoras en la Edad de Plata. Dolores Romero López (Ed.). Salamanca: Escolar y Mayo, 2016. 248". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, vol. 26, 2017. 617-620. Web.

Cuadrada Majó, Coral, and Ginés Puente Pérez. "A debate: Entre «feminismo» anarquista y el feminismo burgués". *Feminismo/S*, vol. 28, 2016. 25-47. Web.

Cuzovic-Severn, Marina. "The Geopolitics of Emilia Pardo Bazán's «La Quimera»: Femme Fatale as Split Feminist Subject". *Mediterranean Journal of Social Sciences*, vol. 8, núm. 5, 2017. 31-40. Web.

Dia, Mariama. "De «Blanco y Negro» au livre: Les contes d'Emilia Pardo Bazán". *Fabriques de vérité(s): V. 2. L'oeuvre littéraire au miroir de la vérité*. Ed. Dolores Thion Soriano-Mollá, Noémie François et Jean Albrespit. París: L'Harmattan, 2016.

DuPont, Denise. *Whole Faith: The Catholic Ideal of Emilia Pardo Bazán*. Catholic University of America Press, 2018.

Díaz Lage, Santiago. "Emilia Pardo Bazán, entre la actualidad y la historia: Las crónicas de la Romería (1887-1888)". *La historia en la literatura española del siglo XIX*. Ed. José Manuel González Herrán, et al. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2016a. 553-569. Web.

____ "«Sobre ascuas»: Emilia Pardo Bazán ante la «novela inaudita» de Elisa y Marcela". *Leyendo a Emilia Pardo Bazán en el aula*. Ed. Santiago Díaz Lage e José Manuel González Herrán. Santiago de Compostela: Andavira, 2016. 255-278.

Díaz Lage, Santiago e José Manuel González Herrán (ed.). *Leyendo a Emilia Pardo Bazán en el aula*. Santiago de Compostela: Andavira, 2016.

Díaz Rodríguez, María del Rosario. "Las leyes del género y del patriarcado en «Aranmanoth» y «Los Pazos de Ulloa»". *VIII Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres*. Jaén: Archivo Histórico Diocesano, 2016. 171-177. Web.

Dogaru, Irina. "El feminismo militante de Emilia Pardo Bazán y el despertar de la conciencia femanina en «De un solterón»". *Identidad, género y nuevas subjetividades en las literaturas hispánicas*. Ed. Moszczy□ska-Dürst, Katarzyna, et al. Varsovia: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, 2016. 167-187. Web.

"Emilia Pardo Bazán: Personajes Ilustres". *Madrid Histórico*, núm. 61, 2016. 19. Web.

Encinar, Angeles. "De mujeres invisibles. Escritoras y cuentos subversivos: Concepción Gimeno de Flaquer, María Lejárraga y Emilia Pardo Bazán". *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, núm. 841, 2017. 30-34. Web.

Espino Bravo, Chita. *Emilia Pardo Bazán y Carmen de Burgos: Resistencia al matrimonio desde la novela de la Restauración*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2017.

Fernández Herrero, Sheila. "Francisco Lafarga y Luis Pegenaute, Eds., *Creación y traducción en la España del siglo XIX, Relaciones Literarias en el Ámbito Hispánico: Traducción, Literatura y Cultura*, Vol. 14, Berna, Peter Lang, 2015, 491 pp". Herm neus. Revista de Traducción e Interpretación, núm. 18. 349-355. Web.

Fernández Losada, Edelmira. "Formas de libertad femenina en Emilia Pardo Bazán". *Aposta: Revista de Ciencias Sociales*, núm. 70, 2016. 84-101. Web.

Fernández Poyatos, María D., e Ainhoa Aguirregoitia Martínez. "La comunicación periodística de la gastronomía en España en el primer tercio del siglo XX (1900-1936)". *Vivat Academia*, núm. 138, 2017. 77-95. Web.

Fernández Soto, Concha. "Dª Emilia Pardo Bazán (1851-1921), espectadora, dramaturga y crítica teatral. Confluencias y paradojas". *Mujeres de letras: Pioneras en el arte, el ensayismo y la educación*. Ed. Ríos Guardiola, María G., Mª Belén Hernández González, e Encarna Esteban Bernabé. Murcia: Región de Murcia, Consejería de Educación y Universidades, 2016. 939-954. Web.

Flores Requejo, María J. Una «moderna epopeya». *Aproximación a la novela del Realismo-Naturalismo español (Alarcón, Pereda, Galdós, Valera, Clarín, Pardo Bazán y Palacio Valdés)*. Bordeaux, 2016.

Freire López, Ana M. "Emilia Pardo Bazán (1851-1921): Nada menos y mucho más que traductora". *Retratos de traductoras en la Edad de Plata*. Coord. Dolores Romero López. Madrid: Escolar y Mayo, 2016. 27-40.

____ "La traducción como obra de arte: Emilia Pardo Bazán". *Autores Traductores en la España del Siglo XIX*. Ed. Francisco Lafarga e Luis Pegenaute. Kassel: Reichenberger, 2016. 473-484.

Fuente Ballesteros, Ricardo de la. "De Siglo a Siglo. (1896-1901). Crónicas periodísticas de Emilia Pardo Bazán. Ed. María Luisa Pérez Bernardo. Madrid: Pliegos, 2014. ISBN 978-84-96045-19-4. 346 Págs". *Siglo Diecinueve: Literatura Hispánica*, núm. 22, 2016. 243-244. Web.

García Guerrero, Isaac. "Exhibición de atrocidades: Andalucismo y degeneración racial española en «Insolación» de Emilia Pardo Bazán". *Hispanic Review*, vol. 85, núm. 4, 2017. 441-465. Web.

García Saldívar, Argelia. "Emilia Pardo Bazán: Adaptaciones del ideal estético de la modernidad literaria". *Siglo Diecinueve: Literatura Hispánica*, núm. 22, 2016. 109-128. Web.

García Suarez, Pedro. "Mujer, lectura y educación en la obra de Emilia Pardo Bazán". *Hispanic Research Journal-Iberian and Latin American Studies*, vol. 18, núm. 6, 2017. 466-478. Web.

Gegúndez López, Carlos. "¿Absoluta imposibilidad o errores de otros tiempos? Emilia Pardo Bazán y Prudencio Canitrot". *Madrygal: Revista de Estudios Gallegos*, vol. 19, 2016. 71-78. Web.

Gimeno-Escudero, Blanca. "María Luisa Pérez Bernardo (Ed.), "De Siglo a Siglo. (1896–1901). Crónicas periodísticas de Emilia Pardo Bazán", Madrid, Pliegos 2014, 346 P. ISBN 978-84-96045-19-4". *Romanica Silesiana*, vol. 11, núm. 2, 2016.

____ "MARÍA LUÍSA PÉREZ BERNARDO, De Siglo a Siglo (1896-1901). Crónicas periodísticas de Emilia Pardo Bazán". *Estudios: Filosofía, Historia*, Letras, vol. 16, núm. 116, 2016. 191-192. Web.

Gómez-Ferrer Morant, Guadalupe. "Soledad Acosta de Samper y Emilia Pardo Bazán: Dos pioneras del feminismo". *Cuadernos de Historia Contemporánea*, vol. 38, 2016. 127-140. Web.

González Hernando, Ana B. "«La madre naturaleza»: Un estudio de intertextualidad". *Revista Estudios*, núm. 34, 2017. 173-187. Web.

González Herrán, José M. "Emilia Pardo Bazán, entre la historia y la literatura: Dos momentos en su taller de historiadora y novelista (1882, 1902)". *La historia en la literatura española del siglo XIX*. Ed. José Manuel González Herrán, et al. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2016. 571-582. Web.

____ "Emilia Pardo Bazán escribe sobre el Romanticismo en periódicos de América". *La Tribu Liberal: El Romanticismo a Las Dos Orillas Del Atlántico*, Ed. José María Ferri Coll e Enrique Rubio Cremades. Madrid: Iberoamericana; Vervuert, 2016. 95-110.

____ "Una nota sobre Emilia Pardo Bazán y Walt Disney: de «Ley natural» (1899) a La dama y el vagabundo (1955)". *Leyendo a Emilia Pardo Bazán en el aula*. Ed. Santiago Díaz Lage e José Manuel González Herrán. Santiago de Compostela: Andavira, 2016. 197-204.

____ "Emilia Pardo Bazán escribe sobre el Romanticismo en periódicos de América". Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2018. Web.

____ "Para la difusión de la obra de Emilia Pardo Bazán en Alemania: ¿Un testimonio temprano (1880)?" *La literatura española en Europa*, 1850-1914. Coord. Ana María Freire López e Ana Isabel Ballesteros Dorado. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2017. 251-264.

____ "Realidad e irrealidad en los cuentos fantásticos de Emilia Pardo Bazán: «La Resucitada» (1908)". *Fabriques de vérité(s): V. 2. L'oeuvre littéraire au miroir de la vérité*. Ed. Dolores Thion Soriano-Mollá, Noémie François et Jean Albrespit. París: L'Harmattan, 2016. Web.

____ "Semblanza y recuerdo de una pardobazanista". *La Tribuna: Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, núm. 11, 2017b. 11-16. Web.

Good, Kate. "Women and Huevos: Matters of Food, Religion, and Gender in Emilia Pardo Bazán's «Los Huevos Arrefalfados»". *Decimonónica: Revista de Producción Cultural Hispánica Decimonónica*, vol. 14, núm. 1, 2017. 1-15. Web.

Guadalupe Mella, Olga. *Epistolaridad y Realismo: La correspondencia privada y literaria de Juan Valera, Emilia Pardo Bazán y Benito Pérez Galdós*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2016.

Gutiérrez Sebastián, Raquel. "Tréboles de cuatro hojas. Escritoras españolas en el canon literario y en el canon escolar (1900-1949)". *Tejuelo*, vol. 25, 2017. 85-110. Web.

Guzmán Guzmán, María A. "Emilia Pardo Bazán y la pintura. Análisis y transcripción de sus conferencias, algunas de ellas inéditas". *Cuadernos para Investigación de La Literatura Hispánica*, núm. 42, 2016. 89-168. Web.

____ "La oratoria de Emilia Pardo Bazán (Discursos, Conferencias, Lecturas Públicas).Tesis doctoral dirigida por la Dra. Dña. Ana María Freire López y defendida en la Universidad Nacional a Distancia en 2014". *La Tribuna: Cadernos de Estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán,* núm. 11, 2016. 103-107. Web.

Gómez-Ferrer Morant, Guadalupe. "Soledad Acosta de Samper y Emilia Pardo Bazán: Dos Pioneras Del Feminismo". *Cuadernos de Historia Contemporánea*, vol. 38, 2016. 127-140. Web.

Hoffman, Joan M. "The Death of the Angel: A Mother's «Failure» in «Los pazos de Ulloa» and a Daughter's «Success» in «La madre naturaleza»". *Hispanic Journal*, vol. 37, núm. 1, 2016. 109-125. Web.

Huamán Andía, Bethsabé. "La belleza es un Ccorsé de acero: «Los pazos de Ulloa» y «La Desheredada»". *Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género de El Colegio de México*, vol. 2, núm. 3, 2016. 51-72. Web.

Incio, Pedro. "Presencia de Emilia Pardo Bazán en las bibliotecas virtuales y análisis de las versiones digitales de sus obras". *La Tribuna: Cadernos de Estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, núm. 11, 2016. 109-118. Web.

Lafarga, Francisco e Luís Pegenaute (ed.). *Autores traductores en la España del siglo XIX*. Kassel: Reichenberger, 2016.

Larsen, Kevin. "Hysteria and Couvade in «Los pazos de Ulloa» and «Su único hijo»". *Modernity and Epistemology in Nineteenth-Century Spain: Fringe Discourses*. Ed. Ryan A. Davis e Alicia Cerezo Paredes. Lanham: Lexington Books, 2016. 89-116

Lerones, Paula. "Palabra e imagen: Dos formas de actuación". *Clepsydra*, vol. 16, 2017. 169-190. Web.

Lima, Pedro F. d. "Emilia Pardo Bazán: Entre o mito e a ciencia". *Cadernos. Semana de Letras*, 2015. 227-233. Web.

López Quintáns, Javier. "Ejercicios prácticos para la didáctica de textos pardobazanianos en Educación Secundaria". *Leyendo a Emilia Pardo Bazán en el aula*.

Ed. Santiago Díaz Lage e José Manuel González Herrán. Santiago de Compostela: Andavira, 2016. 15-32.

____ "Comentario literario del texto «Dioses» (1908)". *Leyendo a Emilia Pardo Bazán en el aula*. Ed. Santiago Díaz Lage e José Manuel González Herrán. Santiago de Compostela: Andavira, 2016. 117-134.

Martelo de la Maza García, Marcial. "Condesa de Pardo Bazán: Aproximación jurídica al título que logró sustituir al nombre". *La Tribuna: Cadernos de Estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, núm. 11, 2016. 87-99. Web.

Martin Murillo, María L., e María Jesús Fraga. "Publicaciones cervantinas de autoría femenina (1905-1916)". *Lectora-Revista de Dones i Textualitat*, vol. 22, 2016. 145-164. Web.

Martos Rubio, Ana. *Biografía Canalla de Emilia Pardo Bazán*. Oberon, Madrid, 2016.

Mesa Leiva, Eduardo. "La inevitable Doña Emilia". *Historia y Vida*, núm. 597, 2017. 64-69. Web.

Molina Porras, Juan. "«Las medias rojas», de Emilia Pardo Bazán y la lectura en la ESO". *Leyendo a Emilia Pardo Bazán en el aula*. Ed. Santiago Díaz Lage e José Manuel González Herrán. Santiago de Compostela: Andavira, 2016. 135-152.

Moszczy□ska-Dürst, Katarzyna, et al. *Identidad, género y nuevas subjetividades en las literaturas hispánicas*. Varsovia: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, 2016, Web.

Muñoz Muriana, Sara. "Striking their Modern Pose. Fashion, Gender, and Modernity in Galdós, Pardo Bazán, and Picón by Dorota Heneghan". *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 51, núm. 2, 2017. 479-482. Web.

Nadales Ruiz, Marta. "From Carmen Burgos Seguí to Emilia Pardo Bazán A review of nineteenthcentury Spanish women travellers". *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, núm. 72, 2016. 129-142. Web.

Negre Carasol, José L. *Emilia Pardo Bazán: Precursora del feminismo*. Zaragoza: J.L. Negre, 2016.

____ *Mitos clásicos en el naturalismo español*. Zaragoza: J.L. Negre, 2016.

____ *Las novelas naturalistas de Emilia Pardo Bazán: Aproximación crítica*. Zaragoza: J.L. Negre, 2016.

____ *Los tópicos literarios en las novelas de Emilia Pardo Bazán*. Zaragoza: Gráficas Esba, 2016.

Novo Díaz, María del Mar. "Aplicación didáctica en el aula de «Doradores» (1912) y «El cinco de copas» (1910); dos cuentos de Emilia Pardo Bazán protagonizados por adolescentes". *Leyendo a Emilia Pardo Bazán en el aula*. Ed. Santiago Díaz Lage e José Manuel González Herrán. Santiago de Compostela: Andavira, 2016. 71-84.

____ "«Superstición»: Engaño, mala fortuna y superchería en un nuevo cuento rescatado de Emilia Pardo Bazán". *La Tribuna: Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, núm. 11, 2017. 121-126. Web.

Ogusu, Eizo. "«Los pazos de Ulloa» en Japonés, fruto de una lucha constante". *La Tribuna: Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, núm. 11, 2017. 157-158. Web.

____ "Un personaje de «Morriña» de Emilia Pardo Bazán, ¿ficticio o real?" *La historia en la literatura española del siglo XIX*. Ed. José Manuel González Herrán, et al. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2016. 583-606, Web.

Ordóñez López, Pilar. "Lafarga, Francisco y Luis Pegenaute (Eds.) (2015). Creación y traducción en la España del siglo XIX (Relaciones literarias en el ámbito hispánico: traducción, literatura y cultura). Bern: Peter Lang, 488 pp.". *Sendebar*, vol. 27, 2016. 311-313. Web.

Oxford, Jeffrey. "Striking their Modern Pose: Fashion, Gender, and Modernity in Galdós, Pardo Bazán, and Picón by Dorota Heneghan". *South Central Review*, vol. 33, núm. 3, 2016. 144-145. Web.

Pardo Bazán, Emilia. "Kaunteser Sesh Potro". *SpyanishvashI Dunia O Robindranath*. Ed. José Paz Rodríguez. Obosor, 2016.

____ *Al Anochecer*. Barcelona: Linkgua, 2017.

____ *Cartas de buena amistad: Epistolario de Emilia Pardo Bazán a Blanca de los Ríos (1893-1919)*. Ed. Ana M. Freire López, and Dolores Thion Soriano-Mollá. Madrid: Iberoamericana, Vervuert, 2016.

____ *El Cisne de Vilamorta*. Madrid: Bercimuel, 2016.

____ *Hablando de Madrid: Selección de textos*. Ed. Carlos Dorado Fernández. Madrid: Bercimuel, 2017.

____ "Ley de gracia: El indulto". *La Ley ¿o Será Ficción?*. Ed. José Calvo González. Madrid: Marcial Pons, 2016.

____ *Los pazos de Ulloa*. Barcelona: Círculo de Lectores; Espasa Calpe, 2016.

____ *Teoría del sistema absoluto*. Ed. Jesús Millán. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2016.

Parra Lazcano, Lourdes. "Mosaico transatlántico. Escritoras, artistas e imaginarios (España-EE. UU., 1830-1940)". *Dicenda*, vol. 34, 2016. 407-410. Web.

Patiño Eirín, Cristina. "«El vidrio roto» y O último día de Terranova, o la enfermedad de los horizontes". *Leyendo a Emilia Pardo Bazán en el aula*. Ed. Santiago Díaz Lage e José Manuel González Herrán. Santiago de Compostela: Andavira, 2016. 153-184.

____ "La asunción autorial de Emilia Pardo Bazán". *Insula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, núm. 841, 2017. 21-25. Web.

____ "Emilia Pardo Bazán, Emilia, «Belcebú» y otras novelas cortas, Edición de Ricardo Virtanen, Sevilla, Renacimiento, La Novela Corta, Biblioteca de Rescate, 2015, 191 pp". *La Tribuna: Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, núm. 11, 2017. 145-149. Web.

Peonia, Susanna. "En búsqueda de una vida nueva: Ildara y «Las medias rojas»". *Omnino*, vol. 7, 2017. 71-78. Web.

Pereira-Muro, Carmen. Trans. Holly Villines. "Rewriting Carmen in Pardo Bazan's «Insolacion» Subversions of «race», gender, and class". *Intersections of Race, Class, Gender, and Nation in Fin-De-Siècle Spanish Literature and Culture*. Ed. Jennifer Smith e Lisa Nalbone. New York: Routledge, 2017.

____ "Striking their Modern Pose. Fashion, Gender, and Modernity in Galdós, Pardo Bazán, and Picón by Dorota Heneghan". *Anales Galdosianos*, vol. 51, núm. 1, 2016. 93-94. Web.

Pérez Romero, Emilia. *El periodismo de Emilia Pardo Bazán*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2016.

Perez Tellez, Jose E. "Las formas del absurdo y el sinsentido en la literatura". *Signa. Revista de la Asociacion Espanola de Semiotica*, vol. 25, 2016. 865-877. Web.

Pozo García, Alba del. "Retratos de traductoras en la Edad de Plata". *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 18, núm. 2, 2017. Web.

Pozo Ortea, Marta del. "El debate realista español: Apuntes de Galdós, Clarín y Bazán sobre la fórmula para reproducir la realidad". *Entrehojas: Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 7, núm. 1, 2017. 1-25. Web.

Prol Galiñanes, Teresa María. "«Ley natural», de Emilia Pardo Bazán, en el aula. Notas de una aplicación didáctica". *Leyendo a Emilia Pardo Bazán en el aula*. Ed. Santiago Díaz Lage e José Manuel González Herrán. Santiago de Compostela: Andavira, 2016. 185-196.

Quesada Novás, Angeles. "Versión final del relato «Diálogo», de Emilia Pardo Bazán". *Hesperia: Anuario de Filología Hispánica*, núm. 19, 2016. 45-59. Web.

____ "Emilia Pardo Bazán: Incursión en la actualidad internacional". *La historia en la literatura española del siglo XIX*. Ed. José Manuel González Herrán, et al. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2016. 607-617. Web.

____ "Un aula de ayer". *Leyendo a Emilia Pardo Bazán en el aula*. Ed. Santiago Díaz Lage e José Manuel González Herrán. Santiago de Compostela: Andavira, 2016. 57-70.

Rey Bueno, María del Mar. "¿Estrategia misionera o genealogía femenina? El «Tratado de la redondez de la tierra» de sor María de Jesús de Ágreda". *Pecia Complutense: Boletín de la Biblioteca Histórica "Marqués de Valdecilla"*, núm. 27, 2017. 49-64. Web.

Ribao Pereira, Montserrat. "«Soy Una Voluntad». La cuestión de la mujer en los cuentos para las Américas de Emilia Pardo Bazán". *Revista de Escritoras Ibéricas*, núm. 4, 2016. 43-74. Web.

Rodríguez Gutiérrez, Borja. "Modelos de construcción narrativa: «La gota de sangre», de Emilia Pardo Bazán. Una propuesta de trabajo en el aula. (Material de trabajo para alumnos de 4º de ESO)". *Leyendo a Emilia Pardo Bazán en el aula*. Ed. Santiago Díaz Lage e José Manuel González Herrán. Santiago de Compostela: Andavira, 2016. 205-220.

Rojas Yedra, Rubén. "Ideología y Estética en Los Pazos de Ulloa". *Revista de Filología de La Universidad de La Laguna*, núm. 35, 2017. 251-267. Web.

Rojo, Gabriel. "Olga Guadalupe Mella, Epistolaridad y realismo. La correspondencia privada y literaria de Juan Valera, Emilia Pardo Bazán y Benito Pérez Galdós". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 66, núm. 1, 2018. 251-256. Web.

Romero Lopez, Alicia. "La violencia de género en el aula de literatura. Un proyecto por la sensibilización con la violencia de género en el aula de literatura a través de cuentos de Emilia Pardo Bazán". *Didactica-Lengua y Literatura*, vol. 29, 2017. 235-258. Web.

Romero López, Dolores (coord.). *Retratos de traductoras en la Edad de Plata*. Madrid: Escolar y Mayo, 2016.

Ríos Guardiola, María G., Mª Belén Hernández González, e Encarna Esteban Bernabé (eds.). *Mujeres de letras: Pioneras en el arte, el ensayismo y la educación*. Murcia: Región de Murcia, Consejería de Educación y Universidades, 2016. Web.

Risco, Ana María. "Mujer, folletín y literatura española en la prensa argentina entre fines del siglo XIX y principios del XX". *Identidad, género y nuevas subjetividades en las literaturas hispánicas*. Ed. Moszczy□ska-Dürst, Katarzyna, et al. Varsovia: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, 2016. 189-207. Web.

Sanchez Mateos, Zoraida. "Cartas de buena amistad: Epistolario de Emilia Pardo Bazán a Blanca de Los Ríos (1893-1919) de Ana Freire López y Dolores Thion Soriano-Mollá". *Castilla-Estudios de Literatura*, vol. 7, 2016. 83-85. Web.

Santiso Rolán, Xulia. *Emilia Pardo Bazán presentada por ela mesma*. A Coruña: Deputación da Coruña, 2017.

Shaughnessy, C. P. "Racism in Yankilandia: Pardo Bazán and the global color line". *Intersections of Race, Class, Gender, and Nation in Fin-De-Siecle Spanish Literature and Culture*. Ed. Jennifer Smith e Lisa Nalbone. New York: Routledge, 2017.

Smith, Jennifer. "Cultural Capital and Social Class in Emilia Pardo Bazan's «La Mujer Espanola» and «Insolacion»". *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 41, núm. 2, 2016. 143-168. Web.

Smith, Jennifer, and Lisa Nalbone. *Intersections of Race, Class, Gender, and Nation in Fin-De-Siecle Spanish Literature and Culture*. New York: Routledge, 2017.

Sánchez Llama, Iñigo. "Retratos y apuntes literarios (1908), de Emilia Pardo Bazán. Análisis de un proyecto moderno". *Siglo Diecinueve: Literatura Hispánica*, núm. 22, 2016. 129-157. Web.

Sánchez Mateos, Zoraida. "Cartas de buena amistad: Epistolario de Emilia Pardo Bazán a Blanca de los Ríos (1893-1919) de Ana Freire López y Dolores Thion Soriano-Mollá". *Castilla. Estudios de Literatura*, vol. 7, 2016. 83-85. Web.

Thion Soriano-Mollá, Dolores. "«La piedra angular» de Emilia Pardo Bazán: Fuentes e imágenes especulares de la sociedad". *Fabriques de vérité(s): V. 2. L'oeuvre littéraire*

*au miroir de la vérité*. Ed. Dolores Thion Soriano-Mollá, Noémie François et Jean Albrespit. París: L'Harmattan, 2016.

____ "Emilia Pardo Bazán before the wars: Thought and communication". *Critica Hispanica*, vol. 38, núm. 2, 2016b. 256-275. Web.

____ "Emilia Pardo Bazán et l'art épistolaire". *Correspondances: De l'intime au public*. Ed. Aline Janquart-Thibault e Catherine Orsini-Saillet. Villeurbanne: Orbis Tertius, 2017. 33-44.

____ "La historia como pretexto: «Perder y Salir Ganando», una comedia inédita de Emilia Pardo Bazán". *La historia en la literatura española del siglo XIX*. Ed. José Manuel González Herrán, et al. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2016. 619-630. Web.

Thion Soriano-Mollá, Dolores e Noémie François. "Iniciación a la traducción con Emilia Pardo Bazán: viaje a París". *Leyendo a Emilia Pardo Bazán en el aula*. Ed. Santiago Díaz Lage e José Manuel González Herrán. Santiago de Compostela: Andavira, 2016. 279-300.

Tolliver, Joyce. "Heneghan, Dorota. Striking their Modern Pose: Fashion, Gender, and Modernity in Galdós, Pardo Bazán, and Picón. West Lafayette: Purdue UP, 2015. pp. 155. ISBN 978-1-55753-725-6". *Hispania*, vol. 100, núm. 2, 2017. 306-307.

Tseytlina, Regina. *Naturalismus und Realismus. «Gloria» von Benito Pérez Galdós und «Insolación» von Emilia Pardo Bazán*. München: GRIN Publishing, 2016.

Useche, Oscar I. "Intersections of Race, Class, Gender, and Nation in Fin-De-Siècle Spanish Literature and Culture Eds. by Jennifer Smith y Lisa Nalbone". *Anales Galdosianos*, vol. 52, núm. 1, 2017. 115-118. Web.

Vallejos, Yasmina. "Un panorama de expectativas vs. el bildungsroman frustrado en «La Tribuna» (1883)". *Céfiro: Enlace Hispano Cultural y Literario*, vol. 14, 2016. 53-63. Web.

Versteeg, Margot. "Good and bad fusion in Emilia Pardo Bazan's «El Becerro de Metal» (1906)". *Intersections of Race, Class, Gender, and Nation in Fin-De-Siècle Spanish Literature and Culture*. Ed. Jennifer Smith e Lisa Nalbone. New York: Routledge, 2017.

Versteeg, Margot, and Susan J. Walter (eds.). *Approaches to Teaching the Writings of Emilia Pardo Bazán*. Modern Language Association of America, 2017.

Vicens, María. "Emilia Pardo Bazán en «La Nación» de Buenos Aires: De la paternidad colonial a la fraternidad hispanoamericana". *Hispanismos del mundo: Diálogos y debates en (y desde) el Sur*. Coord. Leonardo Funes. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2016. 441-451. Web.

Villar-Muñoz, Elena. *La crítica social en los textos periodísticos de Emilia Pardo Bazán*. Jaén: Universidad de Jaén, 2017.

____ *La mirada femenina de Emilia Pardo Bazán a través de sus relatos*. Jaén: Universidad de Jaén, 2016.

Virtanen, Ricardo. "Abril de 1912: Fin del sueño de Emilia Pardo Bazán por conquistar una plaza en la Real Academia Española de la Lengua". *La Tribuna: Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, núm. 11, 2017. 23-45. Web.

## *TESES*

Aguirregoitia Martínez, Ainhona. "La gastronomía en España: Comunicación, modernidad e historia (1876-1936)". Universidad de Alicante, 2017. Web.

Aramburu, Diana. "Femicrime: Resisting the Legibility of the Female Body in Spanish Crime Fiction". Ph.D. The University of Chicago, 2016. Print.

Axeitos Valiño, Ricardo. "Las Agencias Periodísticas y Literarias a fines del siglo XIX: Las colaboraciones de Emilia Pardo Bazán y Clarín". Universidade da Coruña, 2017. Web.

Clachar-Hernandez, Larissa. "La prostituta: Idiosincrasias del Naturalismo en el mundo hispano". Ph.D. The University of Alabama, 2016. Web.

Davis, Stacy Lynn. "Hacer las Américas es hacer el hombre: (Re)Constructing Spanish Masculinities in the Indianos of Benito Pérez Galdós and Emilia Pardo Bazán". Ph.D. Washington University in St. Louis, 2016. Web.

García Saldivar, Argelia. "Conexiones Transatlánticas: Expandiendo límites en el mundo hispano (1890-1910)". Ph.D. Purdue University, 2016. Web.

Germelli, Michaela. "Emilia Pardo Bazán cronista di viaggio. Por Francia y por Italia". Universitá di Pisa, 2016.

González Mercado, Maria Dolores. "La Imagen y el valor de la mujer española en cuentos feministas de los siglos XIX y XX". California State University, 2017.

González Sanz, Alba. "Construcciones de la ciudad(anía): la búsqueda de espacios para la igualdad en la producción ensayística de las autoras españolas (1830-1936)". Universidad de Oviedo, 2016. Web.

Hopp, Christelle. "La place de l'adjectif épithète dans deux romans du XIXe siècle: El Señor de Bembibre d'Enrique Gil y Carrasco et Los Pazos de Ulloa d'Emilia Pardo Bazán". Université de Lorraine, 2017. Web.

Jiménez Gómez, Marta. "El arquetipo de la soltera coqueta y la esposa dominante en la narrativa breve de los siglos XVII-XIX". Universidad de Córdoba, 2017. Web.

Powell, Eilene Jamie. "Hurts so Good: Representations of Sadomasochism in Spanish Novels (1883-2012)". University of California, Los Angeles, 2016. Web.

Short, Olivia Dorothy. "An Embodiment of a True Woman in Emilia Pardo Bazán's «Las Medias Rojas» and «El Encaje Roto»". East Tennessee State University, 2017.

# NORMAS PARA A PRESENTACIÓN DE ARTIGOS E COLABORACIÓNS

## Normas de presentación

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

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

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

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

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

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

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

V. NOTICIAS SOBRE EMILIA PARDO BAZÁN.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

**14.** O autor recibirá un exemplar do número en que apareza o seu traballo e dez separatas do mesmo.

**15.** A responsabilidade do contido dos traballos é dos seus autores, que deberán obter a autorización correspondente para a reprodución de calquera referencia (textual ou gráfica) que sexa tomada doutros autores e/ou fontes. *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán* non se fai responsable das opinións e valoracións que expoñan os autores.

**Normas de edición**

Os traballos presentados axustaranse ás seguintes normas:

**1.** O texto será enviado en formato electrónico á dirección: latribunaepb@academia.gal preferiblemente en Microsoft Word para PC ou Mac. Así mesmo remitiranse por vía postal dúas copias en papel.

**2.** Deberán remitirse simultaneamente dous arquivos:

**2.1.** Presentación e identificación do traballo.

**2.2.** Traballo

**2.1.1.** No arquivo "Presentación e identificación do traballo", o autor ou autores solicitarán a avaliación do seu artigo e indicarán especificamente a que sección da revista se dirixe. A Secretaría examinará a súa adecuación e pertinencia para o apartado citado e poderá consideralo para outra sección se fose necesario. Ademais, neste documento constará especificamente a declaración responsable do autor(es) da orixinalidade do contido do traballo e confirmará que non foi publicado con anterioridade, nin se atopa en proceso de avaliación noutra revista. Así mesmo, constatará a súa aceptación das modificacións suxeridas por parte dos revisores para, se procede, a publicación do seu traballo.

**2.1.2.** O arquivo "Presentación e identificación do traballo" redactarase de acordo coa seguinte estrutura:

- **Título do traballo**: máximo 80 carácteres.
- **Subtítulo**: opcional e só en casos imprescindibles. Máximo 60 palabras.
- **Autor (es)**: nome e apelidos por orde de firma.
- **Filiación profesional e institucional do autor(es)**: institución na que desempeña a súa tarefa profesional.
- **Perfil académico e profesional do autor(es)**: máximo 5 liñas.
- **Enderezo de contacto:** no caso de traballos compartidos, especificarase claramente a que persoa debe dirixirse a Secretaría de Redacción durante todo o proceso de recepción, avaliación e comunicación de decisións. En todo caso, tanto en traballos compartidos, como de autoría única, deberá facilitarse a seguinte información:
  - Nome da persoa de contacto
  - Enderezo de correo electrónico
  - Enderezo postal (persoal ou institucional)
  - Teléfono (móbil, persoal ou institucional)

- **Sección á que vai dirixido o traballo**.
- **Antecedentes de publicación / difusión do traballo** (se procede).

**2.2.1.** O arquivo "traballo" conterá o orixinal e non presentará ningunha identificación persoal co fin de garantir o proceso de avaliación anónima. Os traballos presentaranse en Times New Roman 12 puntos, con interlineado 1.5 e de acordo coa seguinte estrutura:

- Título (Corpo 16, maiúsculas).
- Resumos na lingua na que está escrito o traballo e en inglés (máximo 250 palabras cada un).
- Palabras chave (máximo 5) na lingua na que está escrito o traballo e en inglés.
- Traballo
- Bibliografía.

**3.** As citas longas (de máis de 3 liñas) irán en parágrafo aparte, sangrado, e en corpo menor (10 puntos). A continuación, indicarase entre paréntese o apelido ou apelidos do autor citado, ano de publicación da obra e, cando sexa necesario, os números de páxina (p. e.: González Herrán 2003: 19-46), seguindo o sistema americano de citas.

**3.1.** As notas a pé de páxina non bibliográficas deberán aparecer indicadas cun número superescrito.

**3.2.** As referencias bibliográficas aparecerán ao final do traballo con sangrado francés do seguinte modo:

**3.2.1.** Libros: Apelidos, Nome (ano): Título do libro, Lugar, Editorial, nº edición. Exemplo: Pardo Bazán, Emilia (1977): Los pazos de Ulloa, Madrid, Alianza.

**3.2.2.** Artigos: Apelidos, Nome (ano): "Título do artigo", Nome e Apelidos (ed., coord, etc): *Obra ou Revista na que se atopa o artigo*, Lugar, Editorial, nº edición, páxinas. Exemplo: Patiño Eirín, Cristina (2004): "*En los umbrales de la Academia*. Emilia Pardo Bazán, impugnadora de *la tradición del absurdo* en dos cartas de campaña y una entrevista olvidada", *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, núm. 2, pp. 131-156.

**3.2.3.** Documentos electrónicos en liña: artigos de revistas electrónicas. Apelido, Iniciais do autor (ano). «Título do artigo». Título da revista, núm. [en liña]. [Data de consulta do artigo].

# NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS Y COLABORACIONES

## Normas de presentación

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

**2.** Está dedicada a la publicación de trabajos de investigación, reseñas y notas referidos a la vida y a la obra de Emilia Pardo Bazán, así como a dar cuenta de otras noticias y actividades relacinadas con la escritora.

Así pues los apartados en que se estructura la revista son los siguientes:

I. ESTUDOS: en este apartado se incluirán entre tres y cinco trabajos que tengan una extensión mínima de 20 páginas y máxima de 30 o que por su relevancia científica merezcan aparecer en esta sección. En ellos se tratará en profundidad un tema relacionado con la escritora.

II. NOTAS: trabajos científicos breves (sobre 10 páginas).

III. DOCUMENTACIÓN: Inéditos, cartas u otros materiales que puedan aparecer de o sobre Pardo Bazán.

IV. RECENSIÓNS: Se incluirán en este apartado reseñas, resúmenes o críticas de los trabajos que vayan apareciendo sobre la escritora coruñesa.

V. NOTICIAS SOBRE EMILIA PARDO BAZÁN.

**3.** Las lenguas de publicación serán el gallego, el castellano, el francés, el inglés, el italiano o cualquier otra lengua de comunicación científica habitual.

**4.** Los trabajos propuestos habrán de ser necesariamente originales e inéditos. No deberán haber sido ya publicados en otras revistas o libros, ni estar en proceso de revisión.

**5.** El plazo de presentación establecido para la recepción de trabajos acabará el 1 de julio de cada año.

**6.** Los trabajos, serán remitidos a la Secretaría de Redacción de la revista:

Redacción de *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*
Tabernas, 11
15001 A Coruña
latribunaepb@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@academia.gal, preferiblemente en Microsoft Word para PC o Mac. Asimismo se remitirán por vía postal dos copias en papel.

**2.** Deberán remitirse simultáneamente dos archivos:

**2.1.** Presentación e identificación del trabajo

**2.2.** Trabajo

**2.1.1.** En el archivo "Presentación e identificación del trabajo", el autor o autores solicitarán la evaluación de su artículo e indicarán específicamente a qué sección de la revista se dirige. La Secretaría examinará su adecuación y pertinencia para el apartado citado y podrá considerarlo para otra sección si fuera necesario.

Además, en este documento constará específicamente la declaración responsable del autor(es) de la originalidad del contenido del trabajo y confirmarán que no ha sido publicado con anterioridad, ni se encuentra en proceso de evaluación en otra revista.

Asimismo, constatará su aceptación de las modificaciones sugeridas por parte de los revisores para, si procede, la publicación de su trabajo.

**2.1.2.** El archivo "Presentación e identificación del trabajo" se redactará de acuerdo con la siguiente estructura:

- **Título del trabajo:** máximo 80 caracteres.
- **Subtítulo:** opcional y solo en casos imprescindibles. Máximo 60 palabras.
- **Autor(es):** nombre y apellidos por orden de firma.
- **Filiación profesional e institucional del autor(es):** institución en la que desempeña su tarea profesional.
- **Perfil académico y profesional del autor(es):** máximo 5 líneas.
- **Dirección de contacto:** en el caso de trabajos compartidos, se especificará claramente a qué persona debe dirigirse la Secretaría de Redacción durante todo el proceso de recepción, evaluación y comunicación de decisiones. En todo caso, tanto en trabajos compartidos, como de autoría única, deberá facilitarse la siguiente información:

- Nombre de la persona de contacto
- Dirección de correo electrónico
- Dirección postal (personal o institucional)
- Teléfono (móvil, personal o institucional)

• **Sección a la que va dirigido el trabajo**.

• **Antecedentes de publicación / difusión del trabajo** (si procede).

**2.2.1.** El archivo "Trabajo" contendrá el original y no presentará ninguna identificación personal con el fin de garantizar el proceso de evaluación anónima. Los trabajos se presentarán en Times New Roman 12 puntos, con interlineado 1.5 y de acuerdo con la siguiente estructura:

- Título (Cuerpo 16, mayúsculas).
- Resúmenes en la lengua es que esté escrito el trabajo y en inglés (máximo 250 palabras cada uno).
- Palabras clave (máximo 5) enla lengua es que esté escrito el trabajo y en inglés.
- Trabajo
- Bibliografía.

**3.** Las citas largas (de más de 3 líneas) irán en parágrafo aparte, sangrado, y en cuerpo menor (10 puntos). A continuación, se indicará entre paréntesis el apellido o apellidos del autor citado, año de publicación de la obra y, cuando sea necesario, los números de página (p. e.: González Herrán 2003: 19-46), siguiendo el sistema americano de citas..

**3.1.** Las notas a pie de página no bibliográficas deberán aparecer indicadas con un número superescrito.

**3.2.** Las referencias bibliográficas aparecerán al final del trabajo con sangrado francés del siguiente modo:

**3.2.1.** Libros: Apellidos, Nombre (año): *Título del libro*, Lugar, Editorial, nº edición. Ejemplo: Pardo Bazán, Emilia (1977): *Los pazos de Ulloa*, Madrid, Alianza.

**3.2.2.** Artículos: Apellidos, Nombre (año): "Título del artículo", Nombre y Apellidos (ed., coord, etc): *Obra o Revista en la que se encuentra el artículo*, Lugar, Editorial, nº edición, páginas. Ejemplo: Patiño Eirín, Cristina (2004): "*En los umbrales de la Academia*. Emilia Pardo Bazán, impugnadora de *la tradición del absurdo* en dos cartas de campaña y una entrevista olvidada", *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, núm. 2, pp. 131-156.

**3.2.3.** Documentos electrónicos en línea: artículos de revistas electrónicas. Apellido, Iniciales del autor (año). «Título del artículo». Título de la revista, núm. [en línea]. <localización del documento>. [Fecha de consulta del artículo].

Deputación DA CORUÑA

Casa-Museo EMILIA PARDO BAZÁN