«AL ABRIR LOS BAÚLES»: LECTURA Y ESCRITURA DE LA SOCIEDAD PRESENTE EN EMILIA PARDO BAZÁN [1]

Cristina Patiño Eirín
Universidad de Santiago de Compostela

> «Estudiar la práctica de la ficción es enfrentarse a la más novedosa, la más fluida y la menos formulada de las artes»[2]
>
> «un observador atento de este agitado mar que llamamos la sociedad y las costumbres, podrá anotar en su cartera que a fines del siglo XIX han coincidido dos fenómenos morales: una exaltación casi morbosa de los sentimientos de familia, y un ansia de riquezas y de goces desenfrenada, que ocasiona la corrupción política y administrativa y la lucha más rabiosa por una migaja de pan»[3]
>
> «Sólo lo escrito es»[4]

Confinada aún en el reducto que para el realismo ha reservado la historia de la literatura, la fértil poligrafía de Emilia Pardo Bazán (1851-1921) pugna por exceder tal rubro estético si nos atenemos a una definición mostrenca y ramplona como la que hubo de primar durante gran parte del siglo XX ya desde la llamada Edad de Plata. Solo el sentido lato que ella atribuyó al realismo puede rescatarla del peso excesivo de su adscripción canónica y plantear nuevos rumbos de exégesis más allá de etiquetas automáticas y sobre todo de categorías unívocas y empobrecedoras. Ya en 1973 constataba Nelly Clemessy:

> Avec le recul du temps, il est certain que Pardo Bazán est loin de sortir amoindrie des multiples polémiques dans les-

[1] Este trabajo se inscribe en el Proyecto de Investigación "Ediciones y estudios sobre la obra literaria de Emilia Pardo Bazán" (FFI 2010-18773).

[2] Wharton, [1924], 2011, 21.

[3] Pardo Bazán, *Memorias de un solterón*, [1896], 1999, 787.

[4] Asevera el profesor Souto, en «Las palabras del mundo» [*El viajero perdido*, 2000].

> quelles elle se distingua. Beaucoup de ses jugements conservent de nos jours leur valeur ou partie de leur valeur et, s'il leur a manqué l'appui de la solide dialectique qui assure la profondeur critique d'un Menéndez y Pelayo, ils témoignent d'une sensibilité plus grande (1973, II, 712).

Una de aquellas etiquetas confiere al procedimiento realista una capacidad suprema de traslación de los fenómenos históricos y sociales al universo ficcional sin apenas solución de continuidad. La novela, en tanto que género hegemónico ya programado para ese cometido, vendría a constituirse en depósito de los flujos de la realidad circundante, un mero recipiente de la marea del devenir contemporáneo. Y así puede comprobarse al internarse en las muestras novelísticas que la tradición occidental viene decantando como netamente decimonónicas dentro de la fase realista-naturalista, *grosso modo*, de la segunda mitad de la centuria. Bastaría repasar las páginas de Flaubert o de Tolstói o de Galdós, pero también las de George Eliot o Eça de Queiroz o Pardo Bazán para gozar de primera mano de totalizadores frescos de un tiempo y un espacio que reconocemos como verídicos, tal es el grado de ósmosis entre Historia y Novela que, ya ponderado en aquellas calendas, se dio como garante de una eficaz concreción capaz de debelar los más menudos recovecos de la sociedad moderna: sus líneas de fuerza, sus ejes constitutivos, sus estratos, su dinamismo y su conservadurismo, su apertura y su estancamiento, su densidad y su levedad…

Pero la literatura de aquel período crucial no solo catalizó el acarreo de los datos que la sociedad burguesa de la Restauración producía, sus taxonomías y estadísticas, en enumerativo –prolijo, dirán sus detractores– afán aglutinante; también efectuó sobre lo visto, observado y nombrado, una suerte de análisis que no dudaremos en calificar de moral, siguiendo a Raymond Williams, para quien puede estipularse una polarización entre el artista que considera la sociedad:

> un fondo contra el cual se desarrolla el drama de las virtudes y los vicios personales; y otro –cada vez más importante a lo largo de la literatura del siglo XIX– en el cual la sociedad es la creadora de las virtudes y los vicios. En ella, son sus relaciones activas y sus instituciones las que a la vez generan y controlan –o fracasan en controlar– todo aquello que en el

> primer tipo de análisis moral hubiese sido considerado un defecto del alma (1997, [1970], 52).[5]

La coyuntura realista da forma a un choque o a un conflicto que la novela encauza únicamente cuando ha logrado satisfacerse «el problema de poder encontrar una posición de la que se tenga una experiencia convincente y segura y desde la que la comunidad empiece a ser accesible» (Williams, 1997, 19). A desentrañar cómo encontró la autora de *Los Pazos de Ulloa* esa posición desde la cual atisbar su tiempo y su espacio con ánimo exploratorio se dedican estas páginas centradas en sus formulaciones críticas. La personalidad de doña Emilia aparece provista de múltiples facetas de entre las cuales no es la menos importante la de su dedicación crítica que a menudo suele desgajarse facticiamente de su condición de creadora cuando es arduo discernir cuál es el tenor primordial de muchos de sus textos y si son objeto de *contaminatio*, al no prescindir ella nunca del talento creativo y al aparejar dialéctica y conscientemente forma y fondo.[6]

Uno de los ensayos que Pardo Bazán configuró con mayor mimo retórico[7] es sin duda también uno de los que han pasado más desapercibidos, siendo sometido las más de las veces a indagaciones superficiales que no despegaron del vuelo raso de

---

[5] «Es pueril imputar al arte la perversión de las costumbres, cuando con mayor motivo pueden achacarse a la sociedad los extravíos del arte», escribe la autora de *La cuestión palpitante*, (7-XI-1882, [1883], 1989, 141).

[6] Está por hacer el estudio estricto de los maridajes a que sometió sus escritos llevada de ese espíritu sincrético que tan proverbialmente llegó a encarnar, no en vano confluyen en novelas y cuentos, lo mismo que en artículos, conferencias y crónicas, y hasta en recetas de cocina, haces expositivos y narrativos cuya problemática filiación no puede sino apuntarse someramente aquí en relación con la noción de realidad total que quiso asumir pese a sus protestas de diversificar las tareas imaginativas de las meramente periodísticas. El hecho de que no implique tal diversificación una práctica de distintos *modus operandi*, antes al contrario («Mis artículos de revista serán lo que la crítica demoledora o indulgente dictamine; pero en ellos pongo todas mis facultades», [1903], 1973, 1271), y de que la coalescencia de géneros resulte ser nítida bajo su pluma, remite a importantes consideraciones que explican la vigencia actual de su obra de ficción no menos que la de sus escrituras discursivas, acaso como no se da en ningún otro autor de su generación en España. Cada pieza salida de su taller deviene literaria: *Lecciones de literatura*, verbigracia, puede ser obra leída como agregado de heterogéneos discursos (cuento, viaje, crítica…) o como una entidad híbrida, postmoderna.

[7] No existe todavía un examen profundo de las redes retóricas tejidas por la autora gallega que dé sentido a su enunciación literaria desde parámetros discursivos: «il dispiego di una terminologia di chiara matrice retorica e il riferimento a competenze verbali […] inscrivibili nell'ambito dell'*elocutio*» (Paba, 2011, 280) es palmariamente eficaz en todos los géneros cultivados por la autora.

sus primeras lecturas coetáneas, que sin embargo aún hoy encuentran acomodo en someras evaluaciones historiográficas.[8] Me refiero al que con el título de *La Revolución y la novela en Rusia* fue cálidamente acogido por Galdós en su primer formato, el de tríada de conferencias ateneísticas, e inmediatamente convertido en libro en 1887.

Los primeros meses de dos años atrás, que pasa en París «pegada como una ostra a la mesa» de la Bibliothèque Nationale[9] cada mañana hasta las cuatro de la tarde en sesiones diarias de seis horas, son también los de su bautismo en las aguas de la literatura rusa de la mano de *Crime et châtiment*, de Dostoievski, obra que dejará una marca de fuego[10] en su sensibilidad lectora y que desprenderá una emanación poderosísima a la que ya no logrará sustraerse ni querrá hacerlo en lo sucesivo.[11] Lejos de ese barniz de cosmopolitismo que, interesadamente, quisieron achacarle algunos de los más conspicuos representantes de la cultura española de entonces –el mismo don Marcelino, pero también Valera o Pereda, incluso el poco viajado Leopoldo Alas–, Pardo Bazán hará gala de un muy sofisticado olfato a la hora de imprimir a su ensayo, de notorio contenido sociológico por cierto, el aliento propagandístico que cree indispensable[12] para difundir y hacer arraigar en el suelo patrio la planta eslava.

---

[8] Muestra de ellas es la reciente contribución de Fernández Prieto, 2011, 519-521.

[9] Así dice estar de absorta en sus trabajos literarios, haciendo «vida de estudiante», en carta de febrero de 1885 a Menéndez Pelayo, cit. en Acosta, 2007, 223. La biógrafa comenta que «Emilia ha dado un vuelco a su vida» (*Ibd.*), no en vano era entonces ya firme su decisión de seguir contra viento y marea su vocación. Superada la tormenta matrimonial –olvidadas «las hondas tristezas y las ideas oscuras» (1999, 37)– y social que había supuesto el escándalo de *La cuestión palpitante*, doña Emilia seguirá ejerciendo de crítica importadora en su libro crítico siguiente, que ya no tendrá el efecto pernicioso del primero, sino que consolidará su voz como una de las más atentas al concierto europeo.

[10] «Recuerdo que fue en marzo de 1885 cuando cayó en mis manos una novela rusa que me produjo una impresión muy honda: *Crimen y castigo*, de Dostoyevski [*sic*]» (Pardo Bazán, 1973, [1887], 760).

[11] Se impone captar ya en la figura de Julián Álvarez, *héroe superfluo* como tantos otros provenientes de las páginas amadas de los escritores rusos, las huellas más ostensibles de un influjo que bebe en París y que viene filtrado por el romanticismo alemán, tan decisivo en la configuración del llamado «realismo crítico» ruso. Para comprobar el parentesco de muchos de los personajes masculinos de la novela española de este momento –Gabriel Pardo de la Lage es otro de ellos– con «el hombre inútil» de Pushkin y Turguénev, *vid*. Patiño Eirín, 2011.

El acento en la carencia

Muy pertinentemente advierte Raymond Williams, a partir del análisis de algunas de sus criaturas de ficción –como Maggie, de *El molino junto al Floss*–, que lo distintivo de la obra de George Eliot es

> la intensidad del sentimiento de soledad con la dureza de la vida cotidiana; una conexión que podemos describir utilizando una frase que admite un significativo doble sentido y que Eliot usará con asiduidad: el acento en la carencia (1997, 90).

Tal sentimiento instaura una singularidad que la autora de *Los Pazos de Ulloa* pormenoriza en su único escrito nominalmente confesional, al subrayar con énfasis su yo lector y curioso[13] y fundar en él la que sabe será su consagración como novelista. No otro fin persigue el remontarse a su formación autodidacta, espoleada por una irreprimible afición a los libros, a lo impreso, *more cervantino*:

> Era yo de esos niños que leen cuando cae por banda, hasta los cucuruchos de especias y los papeles de rosquillas; de esos niños que se pasan el día quietecitos en un rincón cuando se les da un libro, y á veces tienen ojeras y bizcan

---

[12] Era moneda corriente servirse de cuantos medios publicísticos estuviesen al alcance del escritor –y todos, en mayor o menor medida, se afanaron en buscarlos o en fomentarlos– para mejor expandir el impulso de las propias obras (solicitando reseñas, buscando el refrendo de la prensa y de los gacetilleros, dando pábulo al boca a boca, inscribiendo en la labor que iban recamando en las columnas de revistas y periódicos sus pergeños creativos y de no ficción, dando entrevistas…), pero solo en el caso flagrante de sorprenderlos en Pardo Bazán dicho proceder cosechó el desvío y redundó y redunda en su desdoro. Del *marketing* puesto a contribución dependía una buena parte del éxito o al menos de la resonancia que en círculos concéntricos podía obtener una obra, un acto o un incidente cualesquiera. Pardo Bazán supo crear su propia marca (*cfr.* Botrel, 2003). Véase lo que aconseja a un literato novel: «La costumbre quiere que los libros se anuncien en las hojas periódicas en forma comendaticia, acompañados de algún adjetivo más ó menos lisonjero para el autor y para la obra. […] El suelto comendaticio es lo corriente y universal; y este suelto es correspondencia al envío del libro á la redacción, envío reforzado (á no mediar estrechas amistades) por alguna excitación verbal ó escrita á la persona que puede activar la inserción del anuncio consabido» (1892, I, 33-34).

[13] Hasta en una cincuentena de ocasiones se hace explícito en las páginas de los «Apuntes autobiográficos», sus «confidencias novelesco-biográficas» (1999, 50). Alguna página llega a contener cuatro menciones de ese yo. Innumerables son las formas primopersonales asociadas a esa exhibición de los propios méritos.

> levemente á causa del esfuerzo impuesto á un nervio óptico endeble todavía (1886, 14).

Hay una desventaja de la que parte y que la lleva a explicaciones demoradas en su confesión autobiográfica más explícita. Es aquí donde se hace ostensible ese sentimiento de carencia, del que es abiertamente consciente, y que procura suplir con denuedo:

> Apenas pueden los hombres formarse idea de lo difícil que es para una mujer adquirir cultura autodidáctica y llenar los claros de su educación. Los varones, desde que pueden andar y hablar, concurren a las escuelas de instrucción primaria; luego al Instituto, a la Academia, a la Universidad, sin darse punto de reposo, engranando los estudios […]. Ejercítanse en partir de lo conocido y elemental a lo superior; se familiarizan con palabras e ideas que por punto general no maneja la mujer […]. Todas ventajas, y para la mujer, obstáculos todos. / Viendo lo mal fundado de mi instrucción, mi erudición a la violeta y el desorden de mis lecturas, me impuse el trabajo de enlazarlas y escalonarlas, llenando los huecos de mis conocimientos a modo de cantero que tapa grietas de pared, señalándome tarea lo mismo que de chiquita en la labor de costura, y distribuyendo las horas, pues creía más a propósito para el estudio las de la mañana, en que el sueño ha despejado y refrescado la cabeza (1886, 38-39).

Afloran las secretas raíces autobiográficas. Más agudizada aún por el hecho de su condición femenina, dicha carencia devendrá en palanca que mueva su instinto de profesionalización en las letras, su emancipación literaria, y ello entronca a las dos escritoras –Eliot y Pardo Bazán–en un acervo común que plantea, en el caso de doña Emilia, una cuestión central: la problemática relación entre su espíritu individualista a ultranza –algunos dirán, producto seguramente de sus andamiajes románticos, de los que renegó tan aparatosamente, sospechoso es tanto aspaviento, como otros compañeros de generación– y que irá acendrándose al producirse el cruce de los dos siglos en que vivió, y esa necesidad expansiva de contagiarse del bullir de la Historia en su manifestación social española y europea, por un lado, y de revertirlo, por otro, en las páginas que a aquella sociedad destinó con tanto esfuerzo publicando cada renuevo, cada primicia de su escritura.[14] Sin dejar nada íntegro en fárfara,

sin negar al común el fruto de su talento en obligada ofrenda, en justa correspondencia.[15] Las respuestas obtenidas dieron a la autora de *Insolación* mucho que pensar: hubo elogios, pero también erradas y aviesas lecturas infligidas a su prosa. Solo un temperamento templado en la lucha, consciente de su mérito y capaz de sobreponerse al ruido social, podría no haber sucumbido. Desde la carencia –tal vez gracias a ella– construyó una posición fortalecida en los embates. Ya aflora esta autopercepción en la réplica que osa enderezar, aún veinteañera, a su mentor, Giner de los Ríos:

> ¿Quiere V. permitirme un desahogo completo? Así como así el aire de la sinceridad hace bien a los pulmones, y yo quiero respirarlo. V., hombre que daría toda la literatura del mundo por una acción recta, sabe de sobra que yo tengo para escribir, no facultades extraordinarias, pero sí regulares aptitudes, que han menester para desenvolverse cultivo y madurez. Pero V. cree que mi carácter y mi corazón no ganarán nada con el fácil éxito que piensa V. me han de preparar *coteries*, académicos, partidos y amigos; y en consecuencia haría V. muy gustoso un *auto de fe* con mis borrones. Cree V. que voy a degenerar o en pretencioso *bas bleu* o en osada prestidigitadora literaria. Y así, desde un principio, ve V. con tedio mis aficiones. Solo así me explico yo –después de pensar mucho en ellas– unas palabras que dijo V. la primera vez que nos conocimos. V. cree que yo

[14] Un ejemplo puede ilustrarlo. Creíamos hasta ahora, al faltar evidencias impresas, que el manuscrito de uno de sus cuentos, el titulado «La maga primavera», pudiera haber permanecido inédito en el archivo de la escritora (*vid*. su edición moderna en González Megía (Madrid, Lengua de Trapo) –y mi corrección de su transcripción en reseña aparecida en *La Tribuna. Cadernos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, nº 7–, y ahora en González Herrán, ed., 2011, 529-531); pues bien: tal cuento no se reservó al secreto del telar pardobazaniano sino que fue dado a las prensas y se publicó, porque así lo quiso su autora, y antes de lo que pensábamos, en 1896 (Patiño Eirín, en prensa). Como en este caso, es de presumir que muchos otros relatos y textos conformados que hoy custodia el ARAG conocieran un desfloramiento editorial como el que a la sazón nos ocupa y del que daremos cuenta próximamente. Es claro el seguimiento estricto por parte de doña Emilia de aquella máxima latina, *Verba volant, scripta manent*, que acostumbraba evocar. Las palabras que quedan y se perpetúan son las que cumplen el requisito del tránsito editorial, las que se convierten en letras de molde. Siempre fue diligente la autora en darles vuelo, pendiente de llegar a la sociedad.

[15] Difícilmente entenderíamos su mentalidad de escritora y crítica sin asumir su noción pragmática de la literatura, en el sentido amplio que los ilustrados le otorgaban a esta voz, consciente como era de que el sistema de la comunicación literaria dependía del activo papel de los polos, emisor y receptor, que comparten el mensaje. Para una revisión del papel del lector en la configuración de su poética novelística, *vid.* Patiño Eirín, 1998, 260-272 y 329-335.

> nunca haré nada que mejore la sociedad, ni aun en grado infinitesimal. Y yo pregunto *En êtes-vous sûr?* ¿Me tiene V. por tan pobre de aspiraciones? (Varela, [1876], 2001, 353; también en 2004).

La escritura de la sociedad como colección

Aquella era turbulenta y sin precedentes, como la llamó Raymond Williams, vivió con vida propia porque supieron contarla, pero

> Los que advirtieron de modo más profundo y lúcido esa novedad no dispusieron de formas unificadas ni convenciones controladas, ni se expresaron con unidad de tono y lenguaje, porque no hallaron ningún recurso que respondiese a sus propósitos. Sus novelas constituyen el registro de su lucha y de sus dificultades, paralelas a las de la vida sobre la cual escribían (1997, 100-101).

Esas fracturas quedaron patentes en las cicatrices de las páginas novelísticas tanto como en las confesiones y reflexiones que les merecieron a Eliot, Wharton y Pardo Bazán, de modo particular en el caso de esta última quien, «al abrir los baúles»[16], se topó con el recuerdo de su propia lucha. Un cuento suyo, titulado «Coleccionista»[17], contiene la cifra de aquel enfrentamiento que personificó contra casi todos y contra el peso de la Historia la escritora Emilia Pardo Bazán, coleccionista de textos, autora de un acervo literario cuya virtualidad exegética no se agota, a la manera en que la ropavejera Rosario, protagonista del cuento de 1910, a punto de cesar el flujo novelístico de doña Emilia en *Dulce Dueño*[18], logró salir victoriosa: «fue feliz a su manera, gozó emociones de refinada y

---

[16] La explicación de tal cláusula pardobazaniana, que da título a estas páginas, se verá más abajo.

[17] Aparecido en *La Ilustración Española y Americana*, 15-II-1910, y recogido en *Cuentos nuevos*, *cfr.* la edición por la que cito, de González Herrán (2011, I, 461-464). Para la noción de sujeto coleccionista varón, aplicada a *La Quimera*, *vid.* Latorre 1989 y 2002.

[18] Acaso, de todas las suyas, la que más renovadores estudios se ha granjeado en los últimos años, la que tal vez pueda justificar con mayor razón solipsista y testamentaria toda una vida entregada al cultivo de la literatura. Véanse, sino, y como muestra, trabajos a cargo de Kirkpatrick, 1996, Medina, 1998, Bieder, 2000, Bacon, 2005, y Charnon-Deutsch, 2006.

estética intensidad…» ([1910], 2011, 464), concluye el narrador.[19] Pero, ¿cuál era el secreto de la tía Rosario[20], venida a menos[21], de más de setenta años, de su «exploración ardiente de la manigua madrileña» (464)? ¿Qué se esconde tras abrir la puerta de su casa, cerrada extrañamente tantos días? Su vida secreta de descuidera consistía en apropiarse de todo «cuanto cae en la vía pública» (461).

No otro es el propósito del escritor que se quiere observador directo, colonizador de la realidad que le toca vivir, y doña Emilia no ocultó su ansia de abarcar todo lo que constituía su mundo circundante en un radio de expansión planetaria. Nada ajeno la dejaba indiferente, todo lo que caía o quedaba a merced del observador desprejuiciado, del empírico coleccionista, era su presa. Como una mendiga, permítase el símil, que solo recoge lo que se desprende sin causa: «Al subirse las señoras, al bajarse [del vehículo], son frecuentes las pérdidas de bolsos, saquillos, tarjeteros, abanicos, pañuelos y otras menudencias». Lo pequeño, lo nimio, lo que cabe en una faltriquera, lo que atesoran las damas, lo precioso o baladí, es lo que no está obligada a restituir, lo que le pertenece.

A la conocida como *Urraca*, con antífrasis que luego descubriremos porque la sociedad no nombra rectamente, se le puede confiar cualquier objeto valioso: «se le podían fiar miles de pesetas; cada uno entiende la probidad como la entiende» y está clara, pese a las palabras del narrador, la honradez de la

---

[19] No hay señal alguna que sugiera que se trata de una narradora, frente a lo que señala Sánchez (1999, 185). Posee la instancia narrativa la dicción propia del omnisciente burgués que todo lo observa y documenta, del que se cree víctima de personas como Rosario y allega comentarios displicentes, categóricos, enjuiciadores. El narrador (¿un médico?, ¿un juez?, ¿tal vez un policía?) quiere hacer patente su condición heterodiegética a la par que ubica a la protagonista en un espacio observado por la gente, las vecinas, el vecindario. La suya intenta ser una observación más sagaz, indagatoria, al principio fría y aséptica, incluso desdeñosa desde su clase social privilegiada, pero luego se irá tornando intrigada, y hasta admirativa (desmiente, v. gr., el apelativo que se le daba en el barrio de *Urraca*, y el que él mismo le otorga de «gavilán rapiñero», por parecerle impropios de quien sabía apreciar su botín, su dimensión estética, y trabajaba afanosamente, a costa de su salud, para reunirlo, involucrándose en ello de modo personal y emocional, supone).

[20] *Nom parlant*, como después se verá, dado su carácter de ensartadora de cuentas que tienden a completar un todo, aunque nunca se logre: la colección es más que la suma de sus partes y no desmembrarla fundamental («Ni ante la muerte la hubiera descabalado…», 2011, 464).

[21] «Había tenido otra posición en otros días» (461), es soltera o viuda, el narrador subraya que su condición social le vedaba poseer aquellos objetos que tan ansiosamente recogía y atesoraba, «cazadora en la selva de la capital». En un medio hostil, su labor, su casi anonimia clandestina y camuflaje y su celo cobran aún más valor.

vieja Rosario, la honradez del escritor de ficciones realistas, de la escritora que apaña las hebras de la realidad social como una mendiga que no pierde nunca su dignidad. «Pedir y merodear» es el trabajo de la Urraca, cerca siempre de las poseedoras de bienes, marquesas, duquesas, condesas… De otro modo, no podría confraternizar con el gran mundo, no podría descubrir sus arcanos más íntimos, ni sobre todo ser dueña de ellos. La pregunta del narrador[22] es la de sus vecinas entrometidas cuando se enteran de su muerte: ¿qué guardaba en su pobre morada? Sobreviene entonces en la economía del cuento un fenómeno verdaderamente sorprendente: Rosario no ha ido acumulando indiscriminadamente, como Diógenes, materiales heteróclitos; por el contrario, ha sido la suya una labor paciente y selectiva, un procedimiento propedéutico de primera magnitud que solo puede provenir de una constatación ineludible: la del que sabe en virtud de qué criterios ha de elegir los objetos de su criba, cuál ha de ser la manera de engrosar el depósito y de disponer sus distintos elementos conforme a parámetros definidos.

El lector no puede menos de sentirse perplejo. La tía Rosario no ha reunido una pila de desperdicios en montón ingobernable, no es una avara ni una acaparadora, su propósito de pulcritud y salvaguarda no puede confundirse:

> Lejos de encontrar, como pensaron, una especie de desván lleno de trastos en desorden, de inmundicias, hallaron tres habitaciones de pobre mobiliario, pero muy arregladas, barridas y sin señal de polvo. La vejezuela, en efecto, sacaba diariamente la basura a la calle envuelta en un periódico y oculta bajo el indefinible mantón color de tierra[23]; y lejos de guardar, como la urraca, las cosas que absolutamente nada valían, las desechaba al día siguiente de recogerlas, previo el más minucioso trabajo de clasificación que se ha realizado con despojos y residuos de la vida en una capital ([1910], 2011, 462).

La adjetivación superlativa, el deseo de subrayar lo

---

[22] No marcado, esto es, masculino, clasista y burgués.

[23] Nótese la indiferenciación casi anónima de quien preserva los materiales que habrían de perderse irremisiblemente. El escritor, el artista, se mueve por el mismo derrotero: en el arroyo encuentra su aliciente, en la realidad su manantial, pero él no carece de nombre, tampoco la tía Rosario, que lo ha conseguido de mano de una escritora que sabe de carencias. Solo así puede aspirar a ser nombrada y a ver incluso enaltecido su recuerdo.

inesperado de la situación, que ni el narrador ni las conocidas de la protagonista podían sospechar, produce en el lector el efecto de algo extraordinario que ni el paratexto del título ni los pormenores hasta entonces registrados hacían presagiar[24] y que sin embargo va afianzándose en el parágrafo siguiente, verdadera panoplia que solo puede proceder de una mirada atenta, de alguien que hace el mismo trabajo –autora implícita– y señala con deícticos y sufijos afectivos muy expresivos una proximidad a primera vista impensable:

> Centenares de cajitas de tabacos, de esas pulcras cajitas cuya madera seca y sedosa conserva el aroma de los habanos que han contenido, servían a *la Urraca* para almacenar y guardar, con primoroso orden, su botín.[25] Se supo después lo que las cajas contenían: como que hubo que tasarlo e inventariarlo.[26]

La narración hace un esguince, como si de la relación de un

[24] De hecho, el relato oscila entre diferentes direcciones posibles, siendo titubeante el timón narrativo en la medida en que se brinda al lector –y no conviene olvidar que, a estas alturas, doña Emilia sabe que este la conoce ya y se dispone a esperar un texto más o menos integrado en la expectativa propia de un receptor conservador, bienpensante, desde luego clasista, que no entiende (y este es otro de los acicates de la narración, lo enigmático del título) una serie de pistas que luego no serán seguidas: suceso truculento (muerte súbita quizá… ¿tal vez crimen?) infligido a un ser que el narrador no oculta que pertenece a otro rango, inferior («la vejezuela», «la mendiga», «la buena mujer», «pertenecía a la innumerable hueste de descuideros de Madrid que juzga suyo cuanto cae a la vía pública»). Solo a partir del cuarto párrafo accede el narrador a otorgarle un nombre de pila, no un apellido, y tras vincularla a la función rapiñera de la urraca, como la llamará a continuación por antonomasia, *la Urraca*, y a conferirle el dudoso título de 'tía' (recordemos al «tío Rosendo», el padre de Amparo, si bien la forma femenina parece enfatizar la condición vulgar). Otra pregunta retórica adscribible al narrador, que dota a la protagonista de discurso propio y la hace autodenominarse «esta abuelita» (2011: 462), distrae la atención del lector al contaminarse del discurso, en estilo indirecto libre, de las vecinas: «¿Qué encerraba aquel misterioso cuarto tercero interior de la calle de las Herrerías?». Podemos preguntarnos cómo es que un narrador tan distinto de su criatura comparte con las iguales de Rosario, esas a las que llama vecinas, el mismo grado de extrañeza, la misma sorpresa y hasta superioridad. El lector percibe algún desajuste: indudablemente no es un narrador inocente (¿Se trata tal vez de un curioso, o acaso de un forense?). Ya la ironía del título hace patente el desfase.

[25] Nótese el binomio de verbos, sinónimos rigurosos. La metáfora del botín eleva también el mérito de quien preserva cuidadosamente aquello que merece ser distribuido en cientos de habitáculos aromatizados, atrayentes también por su aroma. La sensorialidad gustosa contribuye a ubicar al lector en un horizonte inesperado por completo. ¿Cómo es posible? Cualquiera puede convertirse en coleccionista, vale decir, en degustador de la realidad, en amante de sus muestras, en conservador del museo.

[26] El narrador juega con los distintos planos temporales. El presente más o menos cercano que es evocado viene a registrar e inventariar, a compulsar, el esfuerzo menudo, diario, de años, de quien se revelará más hormiga que urraca. Pero la tasa y el inventario estaban ya de antemano en la descubridora de los tesoros.

policía o un investigador se desprendiesen varias series enumerativas, frías como informes forenses y sin embargo permeables a connotaciones que el narrador va sedimentando en forma de adverbios o detrás de la sonoridad fastuosa de los objetos comunes, correspondientes a una clase acomodada de mujeres que los disfrutaron sin darse cuenta de su valor, de su verdadero valor:

> Unas [cajas] encerraban guantes, doblados delicadamente[27]; otras, pedazos de encaje; otras, alfileres de todos tamaños y formas, horquillas de todos los metales, peines, jabones, pañuelos, alguno de ellos blasonado y enriquecido con puntos de aguja y Venecia… (2011, 462).[28]

La cascada de adjetivos pospuestos inserta un justiprecio que el narrador se permite, en abuso de sus funciones, arrogarse, y que distancia al lector/a sensibles de su perspectiva. No en vano hay ya más en común con quien ha sabido evitar la pérdida de ese tesoro, y por tanto, prestar un servicio a la comunidad, que con quien mira por encima del hombro y equivoca el apelativo («*la Urraca*») en flagrante ejercicio de altanería.

«Había flores artificiales, objetos de cotillón, desdorados y marchitos; portamonedas de plata, piel y cartón vil», es secuencia representativa de lo casi heterogéneo del tesoro pero también del diferente modo de apreciarlo: reverencial en el caso de la mendiga, un si es no es desdeñoso en el del narrador. No es el contenido de los monederos lo que aquí se selecciona –el dinero contante y sonante tiene otra caja–, es el receptáculo en sí mismo lo que importa aunque la materia prima de que esté hecho

---

[27] Es obvio que tal manera de guardar o atesorar implica el aprecio estético de lo que se guarda y hasta la contemplación hedonista del que, de la que, se demora en el tacto y suavidad del género. Los guantes, símbolo de estatus para hombres y mujeres, poseen en el universo burgués del XIX una significación que no excluye un erotismo soterrado. Recordemos la lectura esclarecedora de los guantes nuevecitos de Julián Álvarez que hizo el profesor Hemingway. Aquí, están doblados, inertes, salvo cuando se desdoblan en una ceremonia que los hace vivir y recuperar su apresto cada vez que la mendiga se recrea en sus cualidades. Se nos hurta tal escena que, sin embargo, imaginamos con precisión. Tal es el sortilegio de la literatura.

[28] La *toilette* femenina en sus más pequeños pormenores es observada por unos ojos atentos y amantes, únicos que pueden percibir su verdadero mérito. El lector cobra conciencia de ello a medida que accede a lo exhaustivo del ajuar, al delirio enumerativo, a lo completo de la labor de recogida e integración en un conjunto que sistematiza y ordena, que da sentido a las piezas individuales. La alusión a los blasones no puede extrañar en la mirada inferior de la coleccionista que idolatra los signos de alcurnia, las marcas de exclusividad.

pueda ser calificada de vil, son los sueños que encerró el portamonedas, la esperanza de que pudo proveerse, lo promisorio de su caparazón, lo que rescata la coleccionista, que también ha ido recogiendo «devocionarios, libritos de memorias, peinas de estrás, agujas de sombreros, frascos de esencias y de medicinas».

Cada objeto es testimonio de un afán, sirvió para algo y ahora sirve a su propietaria no para el uso primigenio sino como resorte de colección, con entidad propia e intransferible. La enumeración caótica deja de serlo: gravita sobre lo enumerado el amor a las cosas con pasado, la apropiación de la historia que, aunque vivida en tercera persona, se hace ahora propia, y presente. «Había retratos, cartas de amor, letras sin cobrar y, en una cajita especial, billetes de banco, una bonita suma» (2011, 463). La serie no carece de hilván: el comercio del amor, el dinero y el cariño se enhebran sin aparente distancia. La observadora y auscultadora no distingue, aunque el dinero vaya aparte, los afectos del peculio o, si los distingue, estos pasan a ser hermanados en el recuento narrativo, en el de un narrador que no puede trasladar del todo fielmente el ansia de su criatura, lo febril de su amor a las cosas ordenadas y bien dispuestas, a la vida de otros que solo puede experimentar vicariamente, pensaría el narrador, pero ya en primera persona vertida porque esta es *su* colección. «Más extraño el contenido que encerraba un cofre de hierro: amén de ¡un collar de perlas!, alhajillas de menos valor, piedras sueltas, un reloj muy malo, dos o tres sortijas…». El narrador se ha cansado de enumerar piezas cobradas por la mendiga en un *bric-à-brac* que es el suyo pero no el de Rosario, la ensartadora de cuentas y de cuentos. Tarda aquel en llegar a verbalizar la conclusión –en que resuenan ecos de aquel prodigioso *¡hilaban!* del capítulo XV de *Los Pazos de Ulloa*– que el lector discreto habrá intuido y saboreado tras la paradoja inicial: «Sí, esta era la clave; yo no podía dudarlo: *la Urraca* coleccionaba» (464).

Difícil le ha resultado concluir esto, que la tía Rosario pudiese experimentar alguna suerte de emoción estética, que pudiese haber sido feliz con tan poco, sin otra posesión que su admirada percepción estética, sensible a la belleza y soberana degustadora de sus menguados requilorios. Hacerse con ellos, conformar su colección, segregarlos de la calle y ampararlos en sus cajitas perfumadas, fue su conquista más personal. Nada de aquello servía ya, sus propias dueñas lo hubieran desechado de

saber que unas manos como las suyas habían rozado su superficie, pero cada objeto era ahora suyo, le pertenecía porque lo había descubierto, lo había salvado y categorizado, dispuesto en sistema (como Amparo y sus elementos de tocador) y elevado a cifra de su verdadera vida, la no vivida, la soñada.

Pese a todo, el narrador se da cuenta de que Rosario fue feliz, de que la felicidad no es patrimonio de las ricas mujeres de la aristocracia, acaso más desdichadas, de que la realidad cobra un relieve y un color nuevos si se saben mirar y hacer que se conviertan en objeto propio. Pardo Bazán pergeñó en este cuento uno de los casos más singulares de su producción: hizo que la realidad se enseñorease de los sueños y viceversa, ensanchó el concepto de lo real y lo imaginario y situó la mirada en centro de ese proceso. El escritor realista tenía derecho a mendigar, a pedir prestado, a reconstruir los retazos rotos del encaje social; la escritora estaba allí para conseguirlo porque Rosario había sido feliz. La sociedad no lo entenderá, no obstante; pero este cuento lo proclama.

El haz y el envés

No es infrecuente la alusión denigratoria en la pluma de Pardo Bazán a la sociedad en su conjunto, a lo gregario, a las vecinas chismosas y al subrayado petulante del narrador.[29] Más de una vez se refirió con desdén al sentir mayoritario, al adocenado espíritu consumista, y prefirió a su dictamen el de la República de las Letras por ser este más fiel a concepciones individualistas, falibles sí, pero aquilatadas por el esfuerzo y el talento.[30] Consideró líneas divergentes tales parámetros: «La evolución literaria bien puede coincidir, pero no coincide

[29] Lo que piensa el artillero Gabriel Pardo se nos antoja concomitante con lo que se filtra de la autora implícita: «¡Qué antipática me es […] la mentira, la convención social! Convengamos en que hace falta, bueno… ¿Cómo se sostendría sin ella este edificio caduco, apuntalado por unas partes, carcomido por otras, remendado aquí y recompuesto acullá? ¿Esta sociedad que parece un monumento mal restaurado, donde se amontonan hibridaciones de todos los estilos y mezcolanzas de todos los órdenes […]? ¡Valiente estafermo está la sociedad actual! Aunque la volasen con dinamita…» (1985[4], 214-215).

[30] Aquella aristocracia del espíritu o del talento que evocaran Sarmiento, Cadalso, Espronceda y, sobre todo, Larra, «tan sabroso, tan vibrante» (1890, 162), «alado, cáustico y nervioso, [con] sus estudios sociales [de] templado realismo, salpimentado de sátira» (1989, 310-311), de quien pudiera haber tomado la pauta –(«la literatura no puede ser nunca sino la expresión de una época», escribió *Fígaro*, [5-X-1836], 1997, 578)–, de entender el hecho literario como reflejo de la sociedad de su tiempo, más en particular, «La novela es espejo clarísimo, expresión cabal de las sociedades» (Pardo Bazán, 1973, 875).

necesariamente con la social», escribió en *Por Francia y por Alemania*: ([1889], 193) y se hizo eco del escaso crédito que debía concederse a sus movimientos de opinión, volubles y sujetos a constantes mutaciones: «Al parecer, la moral social es un mastín que al pronto ladra y después menea la cola», escribió con imagen metafórica bien expresiva ([1889], 195). Sus arremetidas, por mor del trato a la mujer, contra la burguesía, ociosa y vacua, hegemónica, no se mitigaron nunca:

> tengo que confesar que el gran impulso a favor de la mujer lo dan, en todos los países, los socialistas. Empresa tan justa se la ha dejado a su cargo la burguesía, empeñada en sostener el sentido del derecho romano y la consiguiente esclavitud de la mujer. ¿Por qué la burguesía se ha obstinado en privar de derechos políticos y de bastantes derechos civiles a la mujer, elemento esencialmente conservador, apegado como ninguno a la propiedad particular e individual, a la herencia, a la estabilidad social? […] ¿Por qué la ha puesto en el caso de esperar su emancipación de los partidos colectivistas, de una nueva organización de la sociedad? […] La burguesía, que hizo las revoluciones políticas, no las hizo sino para el varón[31] (*De siglo a siglo*, [1902], 200).

A menudo hace notar el *décalage* entre el hombre de pensamiento y aquella entidad abstracta de la sociedad, o bien el llamado *mundo*, que no es inmutable sino por fuera[32], y que esconde bajo la superficie lisa e igual pasiones y dramas. El deslinde entre lo social y lo artístico es palmario en la autora de *Por la Europa católica*, en cuyo prólogo incide precisamente en esa dicotomía explicando en qué consiste tal polarización: «El primer argumento es social», averiguar cómo funciona una nación, –Bélgica en este caso, en términos de maridaje entre lo

[31] Siendo como fue su caballo de batalla el de la «cuestión femenina», no es este el principal *casus belli*, ya que en otras múltiples ocasiones se coloca frente al dictamen de la mayoría (leyenda dorada, corridas de toros, academicismos, aplauso o zarandeo a obras literarias…). Va más a contracorriente que a favor de la marea.

[32] «La sociedad, vista por fuera, es igual en todo el mundo […], bajo la superficie o barniz social, descubrió [Bourget], ocultas, pero vivas y enérgicas, las irreductibles diferencias de raza, de origen, de civilización, de religión y de ideal de cuanto forma el concepto de la vida y el móvil de las acciones y de las pasiones» (Pardo Bazán, 1999, I, 174).

avanzado de la misma y su catolicismo «activo, coherente, vivaz, sin letras muertas»–, analizar cómo esa sociedad se rige por principios políticos e ideológicos que no colisionan, al revés, con el catolicismo y es precisamente esa la cuestión que retiene su atención como eje de la sociedad belga. Pero hay un doble propósito al trazar el libro: «El segundo argumento es artístico. A pesar mío y por natural disposición de mi espíritu, ya emprendido el viaje, el arte me atrajo, y robó espacio a mi somera indagatoria social». Pero la autora no ceja en su empeño de aprender de lo ajeno:

> La obra social que en España podría cumplirse si fuese más viva la fe religiosa, e impulsase por consiguiente a la acción, tiene dos aspectos, el extrínseco y el intrínseco. Extrínsecamente, la obra social podría ser un legítimo y honrado medio de defensa para la sociedad tal cual hoy se encuentra instituida en lo fundamental –el estado económico, el capitalismo, la propiedad privada, la constitución de la familia que se deriva de ella, con el derecho hereditario–. Importante es este asunto, y sin embargo, no es el que principalmente me importa. Me llega más al alma todavía lo intrínseco de la obra social, sus elementos civilizadores y moralizadores, la dignidad y la belleza que traería a todas las relaciones de la vida española, el empleo alto y provechoso que daría a tantas fuerzas como aquí se esterilizan o malgastan. La obra social, influya o no en el giro y evolución de los acontecimientos políticos (y que ha de influir es seguro), redunda en beneficio de la humanidad, y por lo tanto es buena en sí. En ningún caso conviene prescindir de ella; en ninguna situación cabe que no se adviertan, directa o indirectamente, sus saludables efectos ("Advertencia al que leyere").

En aquella tensión entre lo propio y lo que es del dominio público, entre lo privado y lo social, se urde sin embargo la escritura de Emilia Pardo Bazán. Como profesional de las letras y escritora pública conoce su función social –su designio didáctico, que recorre como espina dorsal su trayectoria literaria como supo ver Clemessy muy pronto– que la lleva a devolver a la comunidad lo que esta, ya sea en el estrato local o nacional, en el francés o en el europeo y universal, le viene deparando –en tanto que cantera que expele al observador atento acontecimientos, situaciones, un rico muestrario[33] del que manan

las historias que arrancando del día a día, de los periódicos, de las conversaciones entreoídas, del runrún de las tertulias y debates, que refluyen como piezas que esa misma sociedad recobra en forma de lectores o miembros de un club que no por restringido deja de ensancharse en los cauces feraces de la prensa y los mentideros–. Sabe doña Emilia que hay una forma de leer que depende de esa palestra, que se instituye al calor de la polémica y el rifirrafe periodístico, aunque sea la lectura silenciosa e íntima la que pueda entablar el verdadero diálogo, aquel que se efectúa en primera persona con el lector discreto.

En una crónica que podría titularse, a tenor de su contenido, «El Rastro. Las Américas»[34], la escritora coruñesa efectúa un interesante recorrido por el escenario cuyo atractivo consiste en suscitar primero «un trabajo de registro y expolio, que presta a la adquisición algo de los encantos de la caza o la pesca»[35] y que luego la lanza a trascender el abigarramiento de los objetos, de la realidad que contiene el espesor de las vivencias a ellos asociadas, señuelo de «prenderos, aficionados, curiosos coleccionistas y maniáticos». Dicho recorrido presenta, *in nuce*, el del cuento ulterior «Coleccionista», al plantear un preliminar de la creación, despertada por la contemplación de la realidad bullente.[36]

Esa realidad, la de la vida social en todos sus aspectos, que es

---

[33] Que gusta de denominar «la gran biblia de la sociedad» ([15-I-1883], 1989, 209) para contraponerlo en ocasiones a «los polvorientos libros de las bibliotecas», *(ibd*.), objeto de la erudición prolija de personajes como don Minucio Remirado, el arqueólogo «que consagró su existencia entera a saber cosas pasadas […], revolviendo los archivos […], sacando a luz legajos amarillentos, preguntando a los centenarios, y hasta registrando documentos privados con notoria indiscreción», protagonista de «El buen judío», [1910], 2011, 511-514, y cuyo saber dista de ser considerado objetivo, ni a pesar de todo, documentable, en relación con la explicación del nombre de una vieja calle castellana. Hay algo de insatisfactorio en ese rumiar únicamente libresco a la hora de elucidar cuestiones abstrusas: la experiencia, la biblia de la sociedad puede resultar más útil, más capaz de trascender el misterio. El crítico archivero peca de alejamiento, de ensimismamiento.

[34] Publicada en Barcelona, *La Ilustración Artística*, 21-III-1898. *Vid.* Bibliografía.

[35] Con ellas también emparenta el narrador de «Coleccionista» el *trabajo* llevado a cabo por Rosario.

[36] «Personas de muy escasa fortuna ha[n] reunido –apunta la cronista–, a mediados de este siglo, notables colecciones que representan un valor de muchos miles de duros», «los cajones llenos de chucherías». «Hay una cierta hidalguía, que aún huele á tradición, en esas humildes Américas, atestadas de restos y reliquias de pasadas grandezas y desvanecidos bienestares…», continúa. Algunas de las *compras de lance* a las que la visitante no puede sustraerse no carecen de mellas: «A los libros ha de faltarles la portada, ó el colofón, ó las dos cosas, amén de varias hojas que volaron, sin duda en otoño; las esculturas carecen de dedos, ó de pies, ó de brazos, ó de pedestal; los abanicos, de tornillo y

trasuntada en ficción tras un examen reflexivo de cuestiones más generales y de mayor envergadura –que generaron crónicas, como la estampada en Barcelona, estudiadas por Carlos Dorado (2005)–, matiza el reproche que se ha infligido tantas veces a doña Emilia en sentido clasista y por su presunta impermeabilidad al problema social (Velasco Souto, 1987; Ruiz-Ocaña Dueñas, 2004). ¿Hubo algún otro escritor en la España del último tercio del siglo XIX que tan exhaustivamente explorara la sociedad española, que introdujera en su obra, de ficción o no, el pálpito múltiple de su estratificación social con tanta profusión de detalle interior y exterior? Tal vez no. Las crónicas periodísticas son una fuente de temas referidos a la conformación de las clases sociales donde surge un trato a

---

varillas; las cómodas, de tiradores; un zarcillo anda suelto; á un brazalete le arrancaron las piedras; á San Antón le quitaron el *yankee* (frase textual, y no mía); á Santa Teresa la desplumaron; y necesitáis pasar una mañana escudriñando si habéis de encontrar algo casado en las Américas –pues allí la soltería de los objetos es la ley general; ¡no he visto oposición como ella al sacramento del matrimonio!». Siempre la carencia. Interesante resulta evocar en este punto la condición del coleccionista a ultranza, soltero, dotado de cierto sentimiento deficitario. Pero: «comprendí que el matrimonio, si no se realiza en condiciones de probabilidades de armonía, es una temeridad espantosa. Cadena que no puede romperse, hay que mirar cómo se suelda», escribe la autora a Giner en 1879 (*vid*., 2004, 662; y la fuerte crítica de la institución burguesa en Shaughnessy, 2011). Se desprende de esta interesantísima crónica una lectura sociológica también, que tendrá su correlato en el cuento de 1910 –recordemos los maltrechos zapatos de Rosario–: «Hay una parte del comercio del Rastro que da mucha luz sobre las miserias y estrecheces de infinitos habitantes de la villa y corte. ¿En qué estado de inopia, en qué apuros se verá el que baja al Rastro á comprar un par de botas ó de zapatos de lance? Hay que ver ese calzado para compadecer al que, de madrugada y con la minuciosidad del que adquiere sin tener dinero más que para la indispensable adquisición, va examinando uno por uno los deteriorados pares, ya torcidos, ya rotos, ya agrietados, ya limados y apurados hasta lo inverosímil, con los cuales espera remediarse un infeliz, más pobre que el que desechó las míseras *cañotas*». Rosario será de ese grupo pero su acceso a los objetos vendrá dado por otro tipo de merodeo, no contractual, no producto del regateo, sino del hallazgo y del acecho en estado puro. En el Rastro, adonde ella no llega, no hay cosa que no se venda: «Lo mismo el anticuado chirimbolo ó el broche de pedrería falsa, que el arma herrumbrosa y el telescopio inglés pasado de moda y contemporáneo de los descubrimientos de Herschell…, encuentran su parroquiano y desaparecen del Rastro al fin». Rosario, la ropavejera solitaria, es una creación singular que ya fabula doña Emilia al rematar su crónica trascendiendo la anécdota, encontrando la dirección de un relato ulterior: «¿Qué diréis que he visto *despachar* no ha muchos días? Un sombrero de señora, un sombrero elegante, que á nadie se le ocurriría que iba á saltar en tales sitios. Y forjé en mi mente una historia: la esposa que compra el sombrero muy caro; el marido que se enoja y censura; la mujer que revende en dos duros lo que le costó quince ó veinte; la prendera, que á la otra semana, lo cede por cinco á la modista que otra vez se lo emboca á una *lionne*, la cual ni aun sospecha que el remate de su esbelta figura estuvo en el Rastro en compañía de una silla paticoja, una artesa rota y un sofá con hernias de cerro…» (2005, 102). Lo que le servía de acicate de la ficción a la escritora en trance de observar con pormenor el *bric-à-brac* heteróclito en el Rastro era el devenir y fin de uno de los objetos, capaz de tener vida propia… y en manos femeninas.

menudo reverencial de la aristocracia, no exento sin embargo del grano de sal que se dirige a su absentismo y frivolidad; no faltan las pullas a la burguesía cursi, ni la mirada compasiva a los pobres y al mundo del proletariado urbano (apoya la ley del descanso dominical y la de accidentes del trabajo) aunque sea manifiestamente escéptica frente a los jacobinos intentos de reforma o las ideologías utópicas (su posición ante el socialismo, sin embargo, llega a ser favorable por su apoyo a la mujer). No es doña Emilia una revolucionaria, tiende a buscar una conciliación entre la necesidad de ciertos cambios en la educación, la higiene, la convivencia, las costumbres y la salvaguarda de un *statu quo* que aun adoleciendo de notables defectos, –que el fin de siglo exacerba por la atonía que detecta y que le merece fijar un concepto como el de «paz letal»[37]–, funda una época de relativa prosperidad[38]. Tiende a examinar con valentía problemas acuciantes y concretos tales como «la distancia social entre los dos sexos»[39], a utilizar la tribuna de la prensa para proponer soluciones prácticas[40] llevada de un acentuado propósito de ser útil a sus conciudadanos como

[37] *Vid.* edición y estudio del artículo de este título en Bonet y Patiño Eirín (2003). Sobre la regeneración del país, por la que clamó antes del Desastre versa una buena parte de su producción publicística. Aquella raíz estaba ya en la pregunta retórica formulada a Giner en 1876. Pardo Bazán quería mejorar la sociedad y trabajó en pro de ello individual y comanditariamente, como miembro de la nobleza y, sobre todo, como intelectual.

[38] «Yo me diferencio de Madama de Staël, y lo siento, en varias cosas; sólo en una, el diferenciarme me complace; en que entiendo que el progreso no es indefinido; tiene, como todo lo creado, límites; los que señala la misma limitación de la naturaleza, y que son fatales, porque lo[s] impone la necesidad. El progreso asequible a nuestras fuerzas es el que nos enseña a aprovechar y dirigir las fuerzas naturales, pues en lo íntimo de su ser, el hombre no ha progresado, aun modificándose aparentemente; y la naturaleza nos permite llegar a un punto, pero no a otro, ideal, imaginario y caprichoso» ([25-VI-1911], Sinovas Maté, ed., 2006, 147).

[39] *Vid*. «La mujer española» (Pardo Bazán, [1889, 1890], 1999, 89). Acaso sea este extraordinario trabajo de balance sociológico, concebido para una publicación londinense y luego impreso en *La España Moderna* el que de forma más social aborda el tema propuesto, la «cuestión femenina». La misma estructura del ensayo se vertebra en torno al examen concienzudo de la naturaleza tripartita de la caracterización, que excede lo tipológico y consuetudinario, de la mujer: aristócrata o noble, burguesa, y del pueblo o plebeya. Señala sin ambages que «el estado social de la mujer, en gran parte debe achacarse al hombre», quien decide su papel en el seno de lo público restringiéndolo a la esfera de lo privado o doméstico. Solo la mujer del pueblo contraviene abiertamente ese dictado: por necesidad y por gusto la obrera penetra en la esfera de lo público, como lo hace Amparo, la cigarrera protagonista de *La Tribuna*.

[40] En su recuento de la novela francesa, observa que «Al menos *Corina* se estudiaba a sí propia y a la sociedad en que vivió» (*cfr.* DuPont, 2003); «Si las novelas de Víctor Hugo no han perdido tanto como las de Chateaubriand y Lamartine, consiste quizá en que son más objetivas; en los problemas sociales que plantean y resuelven, aunque por modo apocalíptico» ([8-I-1883], 1989, 200 y 201). Novela y sociedad han de ir de la mano, sobrepuja el realismo del romanticismo sobre cualquier otra deriva de este.

aquella carta juvenil a Giner ya anunciaba. Su crítica periodística se muestra muy atenta a evaluar el papel social de los lectores.[41]

Cajas y cajitas en baúles mundo

Recipientes y depósitos, cajoncillos y cómodas, aparadores y secreteres que guardan manuscritos, pertenencias diversas, incluso bucles del ser amado, para revelarse mucho después de ser apartados o cortados… proliferan en la obra y en el archivo de una escritora que hizo gala de llevar registro de sus papeles y cartas[42], de atesorar como coleccionista abanicos y acaso algunos

---

[41] «El hecho literario tiene en doña Emilia una fuerte vinculación con la sociedad en que se genera» (Patiño Eirín, 1998, 145), y en particular con la parte de la sociedad que es receptora de obras literarias e intelectuales, su verdadero interlocutor, muchas veces ausente o ajeno. Me ocupo de estudiar la vertiente pragmática que desempeña en su poética de la novela (1998) y hasta qué punto la desencantó su desencuentro, creciente a medida que superaba la plenitud vital: «el público ¡se desorienta tan fácilmente, sobre todo en esta hora de desorientación colectiva y parálisis agitante que atravesamos!» (Sotelo Vázquez, ed., [8-III-1920], 2006, 146). En otra crítica vertida en *ABC* pondera con mayor dureza lo estragado del gusto: «Verdad es que el público de entonces [se remonta a los autos sacramentales y a las representaciones del *Diablo predicador* patrocinadas por los franciscanos] era infinitamente más culto que el de ahora, y se le podía hablar de teología y hagiografía; y es la ignorancia del público, y lo viciado de su sentir, lo que le lleva a ver en *Salomé* una irreverencia licenciosa, algo equívoco y siniestro, mientras aplaude verbigracia a *La duquesa del Tabarín* y otras escenografías semejantes» ([10-I-1920], 2006, 135-136). Para una actualización muy sugestiva del decadentismo en Pardo Bazán, *vid.* DuPont, 2012. Constata en el último tramo de su vida el simultáneo deterioro de la demanda artística y de la exigencia de mejora social: «Ya sé yo que no está para tafetanes la Magdalena y que el arte puro no preocupa en esta hora de descarnado utilitarismo destructor, de lucha ciega y sorda no ya por el mejoramiento social, sino sólo por el 'derrumbamiento y vuelco' de todo» ([30-XI-1919], 2006,122). Se hace patente el divorcio entre lo social y lo artístico, por otro lado: «La juventud que antaño discutía de letras, hoy no discute sino de sociología y política. Las mismas obras literarias las funde en este crisol. Donde podemos observar mejor el síntoma es en el Ateneo de Madrid. Ya se indicaba la tendencia antes de la guerra; pero la guerra ha venido a precipitar la evolución. Y el público de la novela, lo repito, quizá sea más considerable que nunca en cantidad, es menos catador de letras que en los tiempos áureos de las 'novelas españolas' de Galdós y los estudios de costumbres de Pereda; no busca en la novela ni un tema de controversia estética, ni psicología, ni una doctrina moral, sino solamente algo que le entretenga, o en el tren, o en el rato que se tarda en apagar la luz antes de dormir; en los momentos desocupados, siempre escasos, porque la vida se ha hecho complicadísima, y será un mortal privilegiado el que pueda disponer de una hora libre. No queda tiempo sino para aprender geografía a tropezones, leyendo los partes de los periódicos y llenándose la cabeza de nombres de países raros que antes nos importaban igual que los montes y cráteres de la luna» ([31-I-1919], 2006, 77). Lo periodístico es actualista, lo literario no debiera serlo tanto.

otros objetos tales como joyas y, singularmente, libros. Entre los muebles de su casa madrileña, había bargueños con incrustaciones de marfil y concha, contadores, una gaveta-secreter tipo papelera de estilo Imperio (Santiso Rolán, 2008, 215-217[43]), una mesa de despacho y una cómoda cajonera[44], una mesa de trabajo de madera de roble con talla floral con cajones con interior de caoba, «unha madeira de luxo reservada para zonas que o merecen, xa que entre as súas mellores propiedades está a de non admitir o ataque de xilófagos, polo que se converte no material determinante para preservar os documentos que seguramente albergaron» (*ibd.*..., 2008, 222), un escritorio de caoba procedente del Castillo de Santa Cruz que esconde varias gavetas secretas («as columnas que están nos dous lados do espello son en realidade tiradores de dous compartimentos verticais onde se aloxan catro caixonciños)» (*ibd.*..., 2008, 223).

Amparo, la futura cigarrera que pide el sueldo de la lectura al

---

[42] La mención anterior del archivo se refiere a que ha guardado el sinfín de anónimos y cartas de los lectores que recibe (*cfr*. «No lo dude V.; es auténtico: guardo los documentos en mi archivo» porfía al literato bisoño, 1892, III, 35). ¿Cómo no iba a hacer lo propio con los documentos salidos de su pluma: resúmenes y fichas, antetextos, borradores de diversa consideración y factura, fases redaccionales y editoriales…? Era ordenada en su trabajo, máxime cuando es frecuente que lamente no disponer de algún dato a mano por hallarse el libro que lo contiene en su otra residencia, madrileña o gallega. Para verla como *ángel del archivo*, DuPont, 2010).

[43] La cubierta está adornada con un relieve de mujer alada, vestida a la manera clásica, escribiendo con punzón. Es especialmente interesante el diseño de la mesa, y el uso que pudo darle doña Emilia: «No seu interior alberga doce caixóns, en orixe individuais xa que están numerados un a un, aínda que agora, e posiblemente desde hai tempo, están unidos dous a dous. Tamén a estrutura original do interior dos caixóns era diferente; todos eles teñen guías para establecer divisións interiores máis pequenas seguramente para gardar coleccións de pezas como minerais ou insectos. Esta forma de corrixir os caixóns pode deberse á necesidade de recoller outro tipo de elementos, quizais nos encontremos ante un dos contadores nos que dona Emilia gardaba os seus manuscritos» (Santiso Rolán, 2008, 216).

[44] «Así que la bujía quedó colocada sobre la cómoda de su padre, fijáronse los ojos de Gabriel en el antiguo mueble, muy distinto de los que hoy se construyen. La cubierta hacía declive, y recordaba Gabriel que al abrirse formaba escritorio, descubriendo una especie de templete con columnas y múltiples cajoncitos adornados de raros herrajes, que ocultaban *secretos*. ¡Secretos! De niño esta palabra le infundía curiosidad rabiosa y una especie de terror… ¡Secretos! Sonriéndose, sacó del bolsillo un llavero, probó varias llavecicas… Una servía… Cayó la cubierta y los dedos impacientes de Gabriel empezaron a escudriñar los famosos *secretos* de la cómoda, cual si en ellos se encerrase algún escondido tesoro… Los buenos de los secretos no tenían mucho de tales, y cualquier ratero, por torpe que fuese, lograría, como Gabriel, hacer girar sobre su base las dos columnas del templete y poner patente el hueco que existía detrás. Calle…, pues había algo allí. Rollos de dinero… Los deshízo: eran moneditas de premio, Carlos terceros y cuartos, guardados, sin duda, por su padre para evitarles la ignominia de la refundición… Y allá, en el fondo, muy en el fondo, un papel amarillento ya por los dobleces, atado con una sedita negra…» (cap. VIII, *La Madre Naturaleza*, 1985[4], 88).

barbero en objetos de tocador, reúne su exiguo ajuar ganado gracias a su trabajo, y por ello «digno de una reina», y que se reduce a: «un escarpidor de cuerno y una lendrera de boj; dos paquetes de horquillas, tomadas de orín; un bote de pomada de rosa; medio jabón *aux amandes amères* […]; un frasco, casi vacío, de esencia de heno, y otras baratijas del mismo jaez» (2002, 96).

El salario que ha de cobrarse Perucho, aún no satisfecho por su abuelo, se cifra en obleas y ochavos, lo que más apetece y lo que él se toma por añadidura:

> las obleas, que con sus provocativa blancura y encendido rojo le estaban convidando desde un bote de hojalata, y aun cuando sería más glorioso para nuestro héroe vencer el goloso capricho, la sinceridad obliga a declarar que alargó el dedo humedecido en saliva, y fue pescando una, dos, tres, hasta zamparse cuantas encerraba el bote. Satisfecha esta concupiscencia, le apremió la otra, incitándole nada menos que a cobrarse por su mano de los dos cuartos prometidos, tomándolos del montón que tenía allí delante, a su disposición y albedrío. No sólo apetecía cobrarse del debido salario, sino que le seducían principalmente unos ochavos roñosos llamados de *la fortuna* en el país, y que merced a consideraciones muy lógicas en su mente infantil, le parecían preferibles a las piezas gordas. Las adquisiciones y placeres de Perucho los representaba generalmente un ochavo. Por un ochavo le daba la rosquillera en ferias y romerías, caramelos de alfeñique o rosquillas bastantes; por un ochavo le vendían bramante suficiente para el trompo, y le surtía el cohetero de pólvora en cantidad con que hacer regueritos; por un ochavo se procuraba tiras de mistos de cartón, groseras aleluyas impresas en papel amarillo, gallos de barro con un pito en parte no muy decorosa. Y todo esto lo tenía al alcance de su mano, como las obleas; ¡y nadie le veía ni podía delatarle! (2000, 256-257).[45]

Al describir el vuelco de la diligencia, el narrador de *La*

---

[45] Otras enumeraciones heteróclitas en *Los Pazos de Ulloa*: la habitación que ocupa Julián con las señales evidentes de los hábitos del último inquilino, el abad de Ulloa («puntas de cigarros, dos pares de botas, pólvora y varios objetos cinegéticos, jaulas, *gayolas*, collares de perros, una piel de conejo…») (cap. III, 2000, 23), el archivo y biblioteca (cap. IV) y el desván de Manuel Pardo (cap. XI: «Con las antiguallas que allí se pudrían, pudiera escribirse la historia de las costumbres y ocupaciones de la nobleza gallega, desde un par de siglos acá. Restos de sillas de manos pintadas y doradas; farolillos con que los pajes alumbraban a sus señoras al regresar de las tertulias, cuando no se

Madre Naturaleza intensifica la dureza del batacazo al hacer patente que la «balumba de coche y caballos» era una, un mundo, grande y de mucho fondo es el baúl mundo, que se viene abajo:

> La base de la caja parecía angostísima en relación con la cúspide, que la formaba una inmensa baca o imperial agobiada con cuádruple peso del que razonablemente admitía. Por todas partes emergían de la polvorienta cubierta enormes baúles, cajones descomunales, fardos de colchones, grupos de sillas, pues la mujer del empleado trasladaba su ajuar enterito. Del cupé, que también iba atestado de gente, sobresalían cestos con gallinas, y más líos, y más rebujos, y más aletas, y otra tanda de cajones. No se comprendía, al ver la penosa oscilación de la desproporcionada cabeza del carruaje sobre las endebles ruedas, que ya no se hubiese roto un eje, o que la mole no se rindiese a su propia pesadumbre (cap. VI, 1985[4], 55).

La labor crítica implica para Pardo Bazán mirar al presente[46] («la crítica ha de reaccionar contra esta acción disolvente del tiempo; ha de diferenciarse del público en no ser olvidadiza, y asemejarse á la Divinidad, para la cual no hay presente ni futuro, sino presente sólo», 1890, 162), y al hacerlo enfocarlo desde ángulos que pueden tender sobre él redes taxonómicas (es lo que hace el «crítico archivero») o bien otras que ya categoricen y anuncien secuencias nuevas («crítico precursor, de los que gustan de anunciar los nuevos tiempos») a la zaga de fenómenos artísticos extranjeros («crítico importador, de los que se dedican á aclimatar en su patria las

---

conocía en Santiago el alumbrado público; un uniforme de maestrante de Ronda; escofietas y ridículos, bordados de abalorio; chupas recamadas de flores vistosas; medias caladas de seda, rancias ya; faldas adornadas de caireles; espadines de acero tomados de orín; anuncios de funciones de teatro impresos en seda, rezando que la *dama de música* había de cantar una chistosa tonadilla, y el gracioso representar una divertida *pitipieza*; todo andaba allí revuelto con otros chirimbolos análogos, que trascendían a casacón desde mil leguas, y entre los cuales distinguíanse como prendas más simbólicas y elocuentes, los trebejos masónicos, medalla, triángulo, mallete, escuadra y mandil, despojos de un abuelo afrancesado y grado 33…» (2000, 103-104).

[46] «¡La actualidad! Yo reconozco que es la musa del cronista; que debe acercarse a él, sonriente y apresurada, y llevándole la mano y la pluma, inspirarle esas cosas del momento, que pasan como la ola, pero que como la ola, son agitación y ruido hondo, un instante. Sí; tenemos que inclinarnos, que acatar la actualidad, que situarnos en ella, saliendo de nuestros ensueños y nuestras curiosidades eruditas…» (Sinovas Maté, ed., [22-X-1911], 2006, 170).

novedades extranjeras», *ibd*).[47]

En esa mirada cifra su trabajo y su arte, encuentre lo que encuentre –y no desvía la mirada cuando algo desentona en el *jardín social*– se hace consciente de los vaivenes sociológicos, de la psicología colectiva, de la agitación de la marea, y vuelve siempre a su reducto, lejos de la tribu, de la praxis social, para crear, juzgar y evaluar. Pone distancia pues sabe que es preciso buscarla para ver mejor pero no se recluye en una torre de marfil, ama demasiado la realidad para abandonarla. Pardo Bazán disuelve el conflicto que obligó a románticos y decadentes a huir: si creyese de verdad, como ellos, que la sociedad era el enemigo, no cultivaría una sociabilidad nutrida de encuentros, tertulias, saraos y conversaciones, su obra crítica y ficcional sería otra, perdería su anclaje fenoménico y factual, prescindiría de la indagatoria social, dejaría, en definitiva, de ser la que es.

Del trayecto, del júbilo de ver y sentir, al volver, le queda a doña Emilia lo necesario: los materiales, la materia prima, las vivencias empíricas… y de ello surge, al evocarlos, el recreo sensorial y escritural, la reflexión y el análisis, el recuerdo y la evocación. ¿Sería todo ello posible si, quien así procede, no tuviese con la sociedad de la que parte y a la que vuelve –para interrogarla, para amonestarla, para ofrecerle sus precisiones[48] y los frutos de su talento creativo– alguna clase de vínculo de amor?

Mi vida –escribe a Galdós–, *al abrir los baúles* fueron

---

[47] Pardo Bazán se aplicó a ellas, en particular a las xenografías. Un poco antes, doña Emilia se ha demorado en deplorar el escollo de la orientación parcial en la crítica, aquel propio de quien se «empeñe en galvanizar formas caducas, o coadyuve a los errores del gusto público en su época, o sin norma ni ley interior evolutiva, juzgue a capricho, empíricamente; crítico de orientación parcial, el que sienta profundamente un período, un aspecto de la belleza literaria o artística y no pueda entender los restantes; y, por último, crítico armónico, o de orientación total, será únicamente el que, remedando uno de los más sublimes atributos de la Omnipotencia, tenga el don de comprender lo pasado, discernir lo presente y augurar lo futuro. ¡Ah, cuán difícil es que las edades produzcan un hombre de estos, máxime si ha de reunir elegante estilo, adecuada expresión y erudición luminosa», 1890, 160).

[48] Y hasta un decálogo como el que registra Ruiz-Ocaña Dueñas, destinado a la mejora de los pueblos y que consistiría en dotarlos de: Excelentes vías de comunicación, establecimientos fabriles e industriales, higiene, alcantarillado moderno, desinfección constante, agua, muchísima agua, luz, mucha luz, escuelas en número suficiente, con profesores idóneos y celosos, bibliotecas, en vez de casinos con timba, gente emprendedora, diputados formales y útiles caciques (si no hay otro remedio) que al menos no pertenezcan al número de presidiables, párrocos de buenas costumbres y ejemplo, y prensa que eduque, enseñe y distraiga y no habitúe a los lectores a las formas inciviles y descorteses y a la insulsez y pequeñez de espíritu, unida a la inexactitud en la información ([*La Ilustración Artística*, 1150, 11-I-1904], *cfr.* 2004, 337-338).

saliendo objetos que eran otras tantas reminiscencias de nuestra feliz escapatoria. El librito de pensamientos de Shakespeare: el otro *carnet* "del mismo autor", el menu de la comida en Zurich (¿te acuerdas cuánto te gustó?), el Baedecker; enfin [*sic*], mil cositas así que son de repente como si se corriese una cortina y volviesen a representar las mismas escenas. Pero sobre todo lo que yo tengo presente es la de Francfort, que pertenece al número de las que por rebasar de los límites del *amor nefando* y el *deleite vil*, se graban en el espíritu con imborrable huella. –¡Qué cosas más raras estas del alma! (subrayado mío, el primero; 1978, 48-49).

REFERENCIAS DE OBRAS CITADAS

ACOSTA, Eva. *Emilia Pardo Bazán. La luz en la batalla. Biografía*, Barcelona, Lumen, 2007.

BACON, Kathy. «Death and the Virgin Martyr: Re-writing Hagiography in *Dulce Dueño*», *Forum for Modern Language Studies*, 41.4, 2005, págs. 375-385.

BIEDER, Maryellen. «Divina y perversa: la mujer decadente en *Dulce Dueño* de Emilia Pardo Bazán», en *Perversas y divinas. La representación de la mujer en las literaturas hispánicas. El fin de siglo o el fin de milenio actual*, Edición de C. Riera, M. Torras e I. Clúa, Barcelona, Universitat Autònoma, 2000, págs. 8-19.

BONET, Laureano y PATIÑO EIRÍN, Cristina. «'Paz letal', un artículo olvidado de Emilia Pardo Bazán», *Salina*, 17, 2003, págs. 119-136.

BOTREL, Jean-François. «Emilia Pardo Bazán, mujer de letras», en *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán. Actas de las Jornadas conmemorativas de los 150 años de su nacimiento,* Edición de A. Mª Freire López, A Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 2003, págs. 155-168.

CHARNON-DEUTSCH, Lou. «*Tenía corazón*. *Dulce Dueño* de Emilia Pardo Bazá», *Arbor*, vol. 182, nº 719, 2006, págs. 325-336.

CLEMESSY, Nelly. *Emilia Pardo Bazán romancière (La critique, la théorie, la pratique)*, Paris, Centre de Recherches Hispaniques, 1973.

DUPONT, Denise. «Masculinity, Feminity, Solidarity: Emilia Pardo Bazán's Construction of Madame de Staël and George Sand», *Comparative Literature Studies*, Vol. 40, nº 4, 2003, págs. 372-393.

—-. «Blanca de los Ríos, Emilia Pardo Bazán, Francisca Larrea y Cecilia Böhl de Faber: hijas, madres, y la creación de un modelo de mujer estudiosa, o *ángel del archivo*», *Siglo Diecinueve*, 16, 2010, págs. 219-240.

—-. «Cabezas cortadas, 'imágenes de vestir' y manos femeninas: Emilia Pardo Bazán y el decadentismo español», *Revista Internacional d'Humanitats*, Universitat Autònoma de Barcelona, 26, set-dez 2012, págs. 65-78.

FERNÁNDEZ PRIETO, Celia. «Los artículos de Emilia Pardo Bazán», «IV. Literatura y nacionalismo español (1808-1900)», en Pozuelo Yvancos, J. M., dir., *Historia de la*

literatura española. 8. Las ideas literarias 1211-2010, Barcelona, Crítica, 2011, págs. 519-521.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Pilar. «Arte y sociedad», en *Aporías de una mujer: Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Siglo XXI, 1988, págs. 190-192.

KIRKPATRIK, Susan. «Gender and Modernist Discourse: Emilia Pardo Bazán's *Dulce Dueño*», en *Modernism and its Margins: Reinscribing Cultural Modernity from Spain and Latin America*, Edición de A. L. Geist y J. B. Monleón, New York and London, Garland, 1999, págs. 69-82.

LARRA, Mariano José. «*Margarita de Borgoña*. Drama en cinco actos», [*El Español*, 5-X-1836], *Fígaro. Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres*, Edición de A. Pérez Vidal, Barcelona, Crítica, 1997, págs. 575-579.

LATORRE, Yolanda. «El coleccionismo como fenómeno finisecular: Romualdo Nogués y Emilia Pardo Bazán», *Cuaderno de Estudios Borjanos*, XXI-II, 1989, págs. 236-246.

—-. *Musas trágicas. Pardo Bazán y las artes*, Lleida, Pagès Editors y Universitat de Lleida, 2002, págs. 108-116.

MEDINA, Raquel. «Dulce esclava, dulce histérica. La representación de la mujer en *Dulce Dueño* de Emilia Pardo Bazán», *Revista Hispánica Moderna*, 51, 1998, págs. 291-303.

MERINO, José María. *Cuentos*, Edición a cargo de Santos Alonso, Madrid, Castalia Didáctica, 2000.

PABA, Antonina. «*Ver con los ojos de la imaginación*: Descrizioni e tecniche ecfrastiche nella letteratura di viaggio di Emilia Pardo Bazán», *Ogni onda si rinnova. Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi*, Vol. II, A cura di A. Baldissera, G. Mazzocchi e P. Pintacuda, Ibis, Como-Pavia, 2011, págs. 275-289.

PARDO BAZÁN, Emilia. *La obra periodística completa en 'La Nación' de Buenos Aires (1879-1921)*, Edición de J. Sinovas Maté, 2 vols., A Coruña, Diputación Provincial, 1999.

—-. «Apuntes autobiográficos», *Los Pazos de Ulloa, Novela original precedida de* ___, Tomo I, Barcelona, Daniel Cortezo y Cía, Editores, 1886, págs. 5-92, en *Obras completas. II*, Edición de J. M. González Herrán y D. Villanueva, Madrid, Castro, 1999, págs. 5-59.

—-. *La cuestión palpitante*, [1882-1883], Edición de J. M. González Herrán, Barcelona, Anthropos/Universidad de Santiago de Compostela, 1989.

—-. *La Tribuna*, [1883], Edición de B. Varela Jácome, Madrid, Cátedra, 1988[7]. *Cfr.* Edición de Marisa Sotelo Vázquez, Madrid, Alianza Editorial, 2002.
—-. *Los Pazos de Ulloa*, [1886], Edición de Ermitas Penas, Barcelona, Crítica, 2000.
—-. *La [M]adre [N]aturaleza*, [1887], Madrid, Alianza Editorial, 1985[4].
—-. *La revolución y la novela en Rusia*, [1887], *Emilia Pardo Bazán, Obras Completas III*, Edición de H. L. Kirby, Madrid, Aguilar, 1973, págs. 760-880.
—-. *Cartas a Benito Pérez Galdós (1889-1890)*, Prólogo y edición de Carmen Bravo- Villasante, Madrid, Ediciones Turner, 1978.
—-. «Últimas modas literarias (Sobre un libro italiano)», *La España Moderna*, Febrero 1890, I, págs. 159-175.
—-. «Cartas a un literato novel, I y III», *Nuevo Teatro Crítico*, números 14 y 17, 1892.
—-. *La Vida Contemporánea* [*La Ilustración Artística*, 1895-1916], Edición e Introducción de C. Dorado, Madrid, Hemeroteca Municipal, Testimonios de Prensa, nº 5, 2005, págs. 7-44.
—-. «La maga primavera», [1896], *Emilia Pardo Bazán, Cuentos dispersos, I (1865-1910)*, Edición de J. M. González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, 2011, págs. 529-531.
—-. *Memorias de un solterón*, [1896], *Obras completas. III*, Edición de J. M. González Herrán y Darío Villanueva, Madrid, Fundación Castro, 1999, págs. 767-963.
—-. «[El Rastro. Las Américas]», *La Ilustración Artística*, Barcelona, 21-III-1898. En Edición de Carlos Dorado, cit. *supra*, 2005, pág. 102.
—-. *Cartas de La Condesa en el 'Diario de la Marina' de La Habana, Cuba (1909-1921)*, Edición de J. Sinovas Maté, Newark, Juan de la Cuesta, 2006.
—-. «Coleccionista», [1910], en *Cuentos dispersos*, I, 2011, págs. 461-464.
—-. *'Un poco de crítica'. Artículos en el 'ABC' de Madrid (1918-1921)*, Edición de Marisa Sotelo Vázquez, Alicante, Universidad, 2006.
PATIÑO EIRÍN, Cristina. *Poética de la novela en la obra crítica de Emilia Pardo Bazán*, Santiago de Compostela, Universidad, 1998.
—-. «El motivo del *hombre sin importancia* de la literatura rusa en la narrativa larga de Emilia Pardo Bazán», *La literatura*

española del siglo XIX y las literaturas europeas, Barcelona, Universitat de Barcelona/PPU, 2011, págs. 363-376.

RUIZ-OCAÑA DUEÑAS, Eduardo. *La obra periodística de Emilia Pardo Bazán en 'La Ilustración Artística' de Barcelona (1895-1916)*, Madrid, FUE, 2004.

SÁNCHEZ, Yvette. *Coleccionismo y literatura*, Madrid, Cátedra, 1999.

SANTISO ROLÁN, Xulia (coord.). *Catálogo da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, A Coruña, Real Academia Galega/Casa-Museo/Deputación de A Coruña, 2008.

SHAUGHNESSY, Christy P. «The Bourgeois Wife as Odalisque in Pardo Bazán's *Una cristiana* and *La prueba*», *Revista de Estudios Hispánicos*, XLV, nº 2, Junio 2011, págs. 283-306.

VARELA [IGLESIAS], José Luis. «Emilia Pardo Bazán. Epistolario a Giner de los Ríos», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CXCVIII.2, 2001, págs. 327-390 y CXCVIII.3, 2001, págs. 439-506.

—-. «E. Pardo Bazán: profesión de fe literaria (Una carta desconocida a Francisco Giner)», *Pasajes/Passages/Passagen. Homenaje a/Mélanges offertes á/Festschrift für Christian Wentzlaff-Eggebert*, S. Grunwald, C. Hammerschmidt, V. Heinen. G. Nilsson, eds., Sevilla, Universidad de Sevilla/Universidad de Colonia/Universidad de Cádiz, 2004, pp. 657-665. La carta aparece recogida en el «Epistolario», págs. 375-382.

VELASCO SOUTO, Carlos F. *A sociedade galega da Restauración na obra literaria de Pardo Bazán (1875-1900)*, Pontevedra, Artes Gráficas Portela, 1987.

WHARTON, Edith. *Escribir ficción*, [1924-1925), Traducción y prólogo de Amelia Pérez del Villar, Madrid, Páginas de Espuma, 2011.

WILLIAMS, Raymond. *Solos en la ciudad. La novela inglesa de Dickens a D. H. Lawrence*, [1970], Traducción de Nora Catelli, Madrid, Debate, 1997.