

# Siglo diecinueve

(Literatura hispánica)

# Siglo diecinueve

(Literatura hispánica)



SECCIÓN MONOGRAFICA:

ESCRITORAS  
DECIMONÓNICAS  
EN SINGULAR

*Denise DuPont*  
(ed.)

## INTRODUCCIÓN

Denise DuPont  
Southern Methodist University



En los últimos años, se han publicado varias colecciones de ensayos sobre la mujer en la literatura del siglo diecinueve, entre ellas *Escritoras románticas españolas*, *Lectora, heroína, autora (la mujer en la literatura española del siglo XIX)*, y *La mujer de letras o la letraherida*, lo cual indica que han interesado, y siguen interesando, las cuestiones relacionadas con la producción literaria de las escritoras de esa época. Para seguir en la línea habitual de la revista *Siglo diecinueve*, que siempre ha tenido un enfoque internacional, el plan que tenía para este número era solicitar la colaboración de estudiosos de varios países. No quise asignarles temas, para que el número fuera una representación espontánea de las investigaciones que se están llevando a cabo hoy en día en nuestro campo. En ese sentido, el número es un tipo de encuesta, que no ha tenido necesariamente como objetivo la cobertura de todos los aspectos de la cuestión de las escritoras decimonónicas. Lo que ha resultado es un conjunto de artículos y textos inéditos verdaderamente importantes, por lo cual agradezco profundamente la colaboración de los autores. He organizado las contribuciones según la cronología de los temas tratados, con un último apartado especial que son once cuentos olvidados de Emilia Pardo Bazán, presentados y editados por José Manuel González Herrán en “Once cuentos de Emilia Pardo Bazán, recuperados de la revista *Caras y Caretas* (Buenos Aires, 1909-1916).”

El número comienza con las primeras décadas del siglo diecinueve, y el trabajo de Marieta Cantos Casenave, “Lectoras y escritoras en España, 1800-1835.” Este artículo es un examen de la prensa de una época que empieza ofreciendo mayores oportunidades a las escritoras de participar en la vida pública, debido a la Guerra de la Independencia, pero que va desarrollándose como un período caracterizado por obstáculos, prejuicios, e



impedimentos con los que se encuentran las mujeres que desean diseminar su obra. “Letras femeninas sobre las guerras del siglo XIX: miradas piadosas, miradas patrióticas,” de Enrique Miralles, trata el tema bélico en toda la centuria, describiendo las particularidades de cada guerra y los discursos literarios femeninos a los que dieron pie. En estos dos artículos, los profesores Cantos Casenave y Miralles exploran las varias estrategias empleadas por las mujeres – entre ellas, el uso del pseudónimo y la feminización del patriotismo – para autorizarse a escribir y publicar sus intervenciones. Estos dos especialistas elucidan también las articulaciones de la autoría femenina en la primera parte del siglo diecinueve, en el contexto de las maniobras de las escritoras isabelinas, proveyendo de esa manera un marco esencial para las obras de las autoras posteriores. Centrándose ya en el período revolucionario y la Restauración, en “‘Conociendo yo, caballero, lo mucho que vale su nombre y lo poco conocido que es el mío’: Cartas de Matilde Cherner a Francisco Asenjo Barbieri (1877-1879),” Pura Fernández introduce unas angustiosas cartas inéditas de Cherner al maestro Barbieri, en las que solicita su ayuda para varios proyectos suyos. Con la introducción de la profesora Fernández, podemos leer entre líneas en estas cartas breves, para vislumbrar indicios de la lucha personal y la desesperación de Cherner, frente a su propia impotencia y el mayor poder de su destinatario.

La primera de las lecturas de Emilia Pardo Bazán en su encuentro con la modernidad es “A Gourmand at the Foot of the Eiffel Tower: Emilia Pardo Bazán at the 1889 Paris Exposition,” de Lou Charnon-Deutsch. Este artículo es un entretenido análisis de los escritos pardobazanianos dedicados a París, la Exposición, y la comida, en el que se ve a la gran escritora humanizada por sus experiencias como espectadora cultural y buena comensal. En “Negotiating Modernity in Multicultural Spain: Emilia Pardo Bazán’s *Una cristiana* and *La prueba*,” Maryellen Bieder trata de forma exhaustiva y magistral el tema del supuesto anti-semi-tismo de Pardo Bazán, revelando a una autora profundamente comprometida con el cuestionamiento de las ideas recibidas de su cultura, y dos novelas abiertas a muchas posibles lecturas. Tomando en cuenta tanto la idea romántica de la domesticidad como el concepto moderno de la casa como refugio material, “‘Relics’: Home, Modernity, and Dispossession in *Solitud* and *Los Pazos de Ulloa*,” de Joyce Tolliver, examina el tópico del ama de casa que se queda sin hogar, en dos novelas de Caterina



Albert (“Víctor Catalá”) y Emilia Pardo Bazán. La profesora Tolliver elabora una lectura detallista y deslumbradora de dos mujeres domésticas que terminan reconociendo que no tienen espacio propio, debido a las invasiones y violaciones que acaban con su ilusión de seguridad.

Llegando al fin de siglo y principios del XX, la contribución de Kirsty Hooper, “Between Canon, Archive, and Database: *Spain’s Women Intellectuals, 1890-1920*, Notes on a Work in Progress,” es una fascinante presentación de unas nuevas técnicas de investigar, que va mucho más allá de una explicación de métodos, para contarnos la historia de la digitalización en las humanidades, justificar teóricamente el proyecto, y darnos una idea de las preguntas que la base de datos llamada *Spain’s Women Intellectuals, 1890-1920* pretende contestar. El artículo mío es una extensión de esta misma introducción, en la que intento aplicar algunas de las ideas de los contribuidores a una lectura de la crítica literaria de Blanca de los Ríos, una escritora de fin de siglo que se vuelve hacia las primeras décadas del XIX para estudiar la vida y obra de Francisca Larrea y Cecilia Böhl de Faber.

¿Qué conclusiones podemos sacar de esta encuesta, reconociendo que es peligroso generalizar demasiado, basándonos en sólo ocho artículos? Para empezar, diría que está claro que una escritora canónica como Emilia Pardo Bazán sigue bajo los focos de los estudiosos. Sus textos continúan dando muchísimo juego, y siguen saliendo joyas nuevas, como los cuentos que da a conocer el profesor González Herrán, entre ellos un texto importante sobre Tolstoy, y un cuento dedicado al tema actualísimo de las huelgas. Con respecto a autoras conocidas como Pardo Bazán, es lógico que la crítica y la investigación vayan simultáneamente por dos caminos diferentes: la búsqueda de textos nuevos que puedan contribuir a nuestra comprensión de las autoras, y la insistencia en volver a textos ya estudiados para ofrecer lecturas frescas, siempre que sean – como las lecturas que han hecho los contribuidores a este número – respetuosas con las obras primarias y con el carácter y el recorrido vital de las autoras.

También hay un mayor reconocimiento últimamente de la necesidad de contextualizar la obra de “los grandes” junto con la de los autores menores – incluso se cuestiona esa distinción, porque hemos establecido que muchas veces la diferencia entre un autor mayor y uno menor se debe a una serie de casualidades, sobre todo en el caso de las mujeres. Descubrir una realidad



humana desconocida, palpitante y sufriente, como la que ha desenterrado Pura Fernández, siempre valdrá la pena, y tenemos una obligación con estos autores menos conocidos de tratar de entender sus experiencias. Al mismo tiempo, es evidente que seguiremos debatiendo la cuestión de la calidad de las obras, y lo más probable es que se privilegiará a algunos autores y textos. En cuanto a métodos y procedimientos, jugará un papel cada vez más importante la informática, como explica tan bien Kirsty Hooper, pero en vez de representar una herramienta que determine el tipo de investigación que se haga, estas técnicas formarán parte de un cambio de enfoque general e internacional: se verán fácilmente los paralelos entre los artículos de los profesores Miralles y Cantos Casenave, y lo que describe la profesora Hooper. Y por supuesto, la financiación siempre influye en la investigación, y habrá que ver cómo evoluciona ese aspecto en los próximos años.

## OBRAS CITADAS

- FERNÁNDEZ, Pura, y Marie-Linda Ortega, eds. *La mujer de letras o la letraherida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*. Madrid: CSIC, 2008.
- MAYORAL, Marina, ed. *Escritoras románticas españolas*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1990. 119-130.
- TRUEBA, V, E. Rubio, P. Miret, L. F. Díaz Larios, J. F. Botrel y L. Bonet, eds. *Lectora, heroína, autora (la mujer en la literatura española del siglo XIX). Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX. III Coloquio. Barcelona, 23-25 de octubre de 2002*. Barcelona: PPU, 2005.



# LECTORAS Y ESCRITORAS EN ESPAÑA 1800-1835

*Marieta Cantos Casenave*  
Universida de Cádiz<sup>1</sup>



Soy mujer, y aborrezco a todas las que pretenden ser inteligentes, igualándose a los hombres, pues lo creo impropio de nuestro sexo, sin embargo de que las hay que han leído mucho, y habiéndose aprendido algunos términos del día, ya se creen superiores en talento a todos, tal es la de Jaruco y otras varias, y no digo nada de las francesas; pero como soy española, por gracia de Dios, no peco por allí.

Carta a Godoy 1804

## INTRODUCCIÓN

Con estas duras palabras expresaba su opinión la reina María Luisa acerca de aquellas mujeres que, incluso desde el punto de vista de una dama de su alcurnia, pretendían superar los límites de lo considerado como connatural al género femenino, mujeres que leían, hablaban y tal vez escribían para exhibir una inteligencia que las ponía a la misma altura que los hombres. La reina es conocedora de que hay señoras en su época que efectivamente se han preocupado de cultivar su intelecto, de que han leído mucho, pero no confía en que lo hayan hecho para su propio enriquecimiento personal sino que sospecha de un comportamiento que no

---

<sup>1</sup> Este estudio se inscribe en el marco de los siguientes proyectos: HUM2007-64853/FILO del Plan Nacional de Investigación del Ministerio de Ciencia y Tecnología cofinanciado por Feder, sobre «La literatura en la prensa española de las Cortes de Cádiz»; Proyecto de Excelencia del Plan Andaluz de Investigación de la Junta de Andalucía PAI05-Hum-00549, sobre «Las Cortes de Cádiz y el primer liberalismo en Andalucía. Elites políticas, ideologías, prensa y literatura (1808-1868)»; y Proyecto de Excelencia del Plan Andaluz de Investigación de la Junta de Andalucía P06-HUM-01398, sobre «Prensa y publicística en las Cortes de Cádiz».



debe tener otro sentido sino es para exhibirse ante sus congéneres e incluso para sentirse por encima de todos.

Esta era la opinión de una reina, a la que no sólo se le suponía una educación excelente sino que además había propiciado la creación de una Orden, la R.O. de M<sup>a</sup> Luisa, destinada a reconocer, distinguir y premiar a aquellas damas que sobresalieran «por sus servicios, prendas y calidades», de modo que ¿tanto había cambiado la situación desde 1792? y, si fue así, ¿por qué siguió concediendo tales dignidades incluso desde su confinamiento en Roma?, ¿acaso a la reina sólo le había interesado la política de adhesión a su regia persona de las señoras de la aristocracia más flamante de España, Europa y los virreinos de América?

Desde luego que en esas circunstancias fue meritorio que algunas mujeres optaran por escribir y aun publicar no ya obras de ficción, que podían ser en cierta forma acordes a la sensibilidad que se les suponía como rasgo propio del alma femenina, sino de sociedad, economía, educación e incluso de política, aunque habría de llegar una coyuntura especial para que esto último pudiera realizarse.

Pero, ¿qué ocurrió una vez terminada dicha coyuntura que no es otra que la de la guerra? Parece evidente que las mujeres volvieron a silenciar su opinión y con ella también la escritura. Muy pocas de las que sabemos que escribieron, en unos años en que la censura volvió por sus fueros férreos, volvieron a dar a la luz pública sus trabajos.

En cuanto a las fechas que marcan temporalmente este trabajo, si la de 1800 no es más que un símbolo del fin de un siglo, cuya estética se prolonga algunos años más, la de 1835 es, en cierto modo, un homenaje a Cecilia Böhl de Faber y a su madre, pero también puede justificarse por el hecho de que en estos años habían empezado a publicarse algunas revistas que explícitamente pretendían llegar a un público más amplio, el de las familias, en el que estaban comprendidas las mujeres, y así fue posible que Cecilia Böhl de Faber viera publicado un relato suyo en la revista *El Artista*, aunque eso sí, bajo las iniciales C. B. Por otra parte, el estudio de las escritoras femeninas a partir de esos años ha estado más atendido por los investigadores.

#### ESTADO DE LA CUESTIÓN.

El acercamiento a la cuestión de la mujer, y concretamente a su faceta de escritora en el siglo XVIII, ha avanzado mucho,



pues a los trabajos clásicos, desde los pioneros de Mónica Bolufer, Emilio Palacios, se han sumado otros como los de Virginia Trueba, Inmaculada Urzainqui o Victoria Galván. Respecto de su situación en el XIX ha venido siendo objeto continuado de atención de investigadoras pioneras en esta materia como Carmen Simón Palmer, autora de repertorios bio-bibliográficos, donde nos ha brindado una generosa información sobre la vida y la obra de estas mujeres, desconocidas en buena medida aún. Ella misma nos ha ilustrado sabiamente sobre la educación femenina y así es posible hacerse una idea de la evolución del proceso de alfabetización de las posibles lectoras.

También Carmen Simón Palmer (1991) ha investigado y rescatado a M<sup>a</sup> Carmen Chacón Carrillo de Albornoz, duquesa viuda de Gor (Sevilla, 1770-1860) que, como presidenta de la Junta de Damas de Honor y Mérito de la Real Inclusa desde 1834 hasta su muerte, presentó anualmente las memorias de la institución. Micaela de Silva que escribía bajo el anagrama Camila Avilés (Oviedo, 1809), M<sup>a</sup> Francisca Díaz Carralero Manzanares (1810), o Josefa Massanes (Zaragoza 1811), que empieza a escribir ya en 1839 en el *Album* de Manuela Carbonell. Una ojeada a sus textos nos ofrecen ya una somera idea del tipo de escritura que cultivan, la prosa al servicio de las ideas y el compromiso social, a veces también político, o, ya en los extremos cronológicos, la pura literatura de ficción.

Para la escritura femenina entre 1808 y 1814, hay que contar con la labor realizada por el Grupo de Estudios del Siglo XVIII de la Universidad de Cádiz, que ha centrado su investigación en la literatura que se difunde a través de la prensa (Cantos Casenave, Durán López y Romero Ferrer, eds. 2006-08), entre los que se encuentra un amplio trabajo realizado por mí, donde se inserta un catálogo de un centenar de textos firmados por mujeres o por supuestas plumas femeninas. Se trata de una literatura generalmente de carácter patriótico, en la línea de lo publicado mayoritariamente por las prensas de aquellos años y en los que las escritoras, algunas de las cuales he logrado identificar, ponen su pluma al servicio de la patria, la religión y el rey Fernando VII. Aunque es posible que aún salgan a la luz materiales todavía desconocidos, no parece, por lo que he podido examinar hasta la fecha, que las mujeres que escribieron entre 1815 y 1835 fueran muchas y de estas su rastro es difícil de seguir. Hay que tener en cuenta varias circunstancias, entre las que algunas afectan por igual a hombre y mujeres, y otras inciden parti-



cularmente en la literatura femenina, como ya han explicado antes que yo Carmen Simón Palmer y otros investigadores.

Más numerosos son los estudios sobre escritoras como *Fernán Caballero*, Ángela Grassi, Pilar Sinués, y otras, para las que remito a la bibliografía y que de forma panorámica ha estudiado últimamente Iñigo Sánchez Llama. Se trata de autoras que tuvieron la oportunidad de colaborar en una prensa ya floreciente, desde revistas pioneras como *El Artista* (1835), *El Semanario Pintoresco Español* (1836) a otras dedicadas exclusivamente al público femenino como *El Pensil del Bello Sexo* (1845-1846)<sup>2</sup>, donde colaboran escritoras como Carolina Coronado, Ángela Grassi, Encarnación Calero de los Ríos y Marcela Berenguer<sup>3</sup>.

#### EDUCACIÓN Y LECTURA FEMENINA

En las primeras décadas del siglo XIX, la educación de las mujeres seguía siendo una materia pendiente. La obra de Josefa de Amar, *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres* había sido un hito que no había tenido continuidad apenas, ni en la teoría ni en la práctica, con la dificultad añadida de una guerra que vino a interrumpir la labor iniciada en las últimas décadas del XVIII.

La prensa, que empieza a ser el barómetro cultural, no ofrece datos sobre la actividad intelectual de las mujeres, excepción hecha del *Memorial literario*, donde se discute la oportunidad de que unas cuantas mujeres puedan ingresar en la madrileña Sociedad Económica de Amigos del País y, con ello, se refleja el debate sobre el papel que deben cumplir las mujeres en la esfera pública, así como su posible contribución al progreso de la nación. Y, una vez constituida la clase de Damas, por Cédula de 27 de agosto de 1787 que aprueba «por Real ánimo paterno» la admisión de Socias de mérito y honor, el mismo *Memorial literario* se convierte en el medio de expresión de la actividad organizada de estas damas.

<sup>2</sup> *El Pensil del Bello Sexo. Periódico semanal de literatura, ciencias, educación, artes y modas, dedicado exclusivamente a la mujer*, Madrid, Imprenta de don José Rebolledo y compañía, 1845-1846.

<sup>3</sup> Enrique Rubio Cremades, «Análisis de la publicación *El Pensil del Bello Sexo*», Marina Mayoral Díaz (coord.), *Escritoras románticas españolas*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1990, pp. 95-103.



No obstante, periódicos como el *Regañón General* o la *Minerva* seguían manteniendo en los primeros años del XIX posturas bastante reacias a la incorporación de la mujer a cualquier actividad fuera de los límites de lo puramente doméstico. Límites que, sin embargo, las mujeres habrían de traspasar con ocasión de la invasión de la península ibérica por parte del ejército napoleónico, y que desataría una guerra total en la que todas las voces y todos los brazos, incluidos los de las mujeres, fueron necesarios.

De todas formas, la guerra sólo supuso un paréntesis en la consideración social de las mujeres y la década de los veinte no aportó ninguna novedad para ellas, sino en todo caso un retroceso. De ello puede ser buen ejemplo la constitución de la Junta de Damas de la Sociedad Económica de Amigos del País de Cádiz, heredera en parte de la actuación de la Sociedad Patriótica de Señoras de Fernando VII, que tendría en Cádiz a Josefa Fernández de Rábago, marquesa de Casa-Rábago, como su principal promotora. Pues bien, la marquesa que había estado vinculada a la mencionada sociedad fernandina, intentaría fundar la sección de Damas de la sociedad Económica entre los años de 1817 a 1819, y habría de esperar sin embargo a 1826 para que su constitución fuera aprobada.

En los años del Trienio, se publicó una revista dirigida al público femenino, *El Periódico de las Damas*, que llegó a quebrar en 1822 por falta precisamente del número de suscriptoras necesarios para dar continuidad a esta aventura (Sánchez Llama, 146). No obstante, trató de instruir a las damas y de que participaran en el periódico.

A finales de la década empiezan a publicarse *El Correo mercantil y literario*, *El Duende satírico del día*, *El pobrecito hablador*, que incluyen bastantes referencias a un potencial público femenino, precisamente al que se destina una publicación curiosa, *El Té de las damas. Conversaciones agradables e instructivas entre varias señoras*, al estilo de otras misceláneas del XVIII como *El Café*.

Es cierto que en estas fechas, el nivel de educación femenina va avanzando y que se las tiene en cuenta como discentes y como lectoras, aunque siempre con limitaciones. Así, no deja de ser curioso el anuncio del madrileño *Diario de avisos*, en que se publicita un libro destinado a la lectura religiosa «con letra grande y hermosa para que las señoras puedan leer con facilidad en las Iglesias» (27-07-1825). En esas páginas también se anuncia



clases de un profesor de una Academia de música que tiene a varias señoras entre los más adelantados de sus discípulos, lo mismo que unos meses antes había ofrecido sus clases de música de guitarra otro profesor tanto a hombres como mujeres (22-12-1824).

Como indica Carmen Simón, es cierto que antes de 1800 fueron escasos los centros destinados a la educación de las mujeres, con excepción de algunos en manos de órdenes religiosas. De todas formas, no está de más recordar que en ciudades como Cádiz la educación femenina laica tenía algunos antecedentes, y así Mme. Bruer había solicitado licencia en 1779 para abrir escuela “donde las niñas aprendan el francés” y si, como observa Isabel de Azcárate es cierto que el permiso le fue denegado también lo es que en la desestimación municipal se hacía constar que no se negaba a los padres “la libertad de instruir a sus hijas en dicho idioma”<sup>4</sup>. También durante las Cortes, dada la concentración de población, la oferta y la demanda de este tipo de enseñanza creció significativamente y así es fácil encontrar anuncios como el siguiente:

Doña María del Carmen Jaén, directora aprobada por el Gobierno, hace saber al Público: tener establecida su clase de educación en la calle de la Amargura esquina á la del Sacramento Casa núm. 20 en el cuerpo principal, en la que se propone enseñar: – 1º Los principios de urbanidad, sana moral, dogmática y cuanto pueda desearse para la educación de las jóvenes.– 2 A leer con un método que disminuya en cuanto sea posible la molestia de sus discípulas.– 3. A escribir según el espíritu de los mejores autores, y de sus mejores autores, y de sus mejores formas.– 4. La Gramática castellana, y su Ortografía simplificándola en la posible.– 5. La aritmética general. Estos principios insinuados, y el orden de seguir la clase es bajo la dirección de D. José María de Agreda, maestro de primeras letras, examinado y aprobado por el real y supremo Consejo de Castilla.– 6. A coser en blanco hasta donde se pueda extender el ramo.– 7. A bordar al tambor y al pasado.– 8. También se enseñarán distintas habilidades, luego que haya quien las pida (*Diario Mercantil de Cádiz*, 11-2-1811).<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Más detalles en Isabel de Azcárate Ristori, *Una niña Regidora Honoraria de la ciudad de Cádiz*, Cádiz, Quorum,

<sup>5</sup> Cf., Marieta Cantos Casenave, “La mujer en el Cádiz de las Cortes: entre la realidad y el deseo», en *Mujer y deseo. Representaciones y prácticas de vida*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2004, pp. 91-101.



También se enseñaba, como en Madrid, todo tipo de bordados y manualidades a base de flores artificiales<sup>6</sup>. Para el caso madrileño, y a partir de 1820 Simón Palmer concluye que, aunque abundaban las profesoras que iban a las casas para enseñar, lo más corriente era que las profesoras, muchas de ellas extranjeras, recibieran alumnas en sus casas para instruir las en su idioma nativo. Asimismo, era frecuente que existieran diferentes tipos de establecimientos educativos, donde además de las labores de costura y bordado pudieran aprender a leer, escribir, contar y dibujar, así como extraordinariamente algunos idiomas que solían abonarse aparte. Durante el Trienio, la francesa Cornelia Sesment, ofrecía, además instruir sobre Gramática, Geometría, Geografía e incluso la Constitución de la Monarquía. Por el contrario, en 1825 Carmen Griñón, al solicitar el título de maestra, después de ser examinada de toda clase de labores y otras materias, fue investigada acerca de sus costumbres y antecedentes políticos. Carmen obtuvo el permiso para abrir un establecimiento de señoritas, después de que el Párroco informara de que durante la época constitucional su comportamiento había sido “irreprensible, nada afecta al gobierno revolucionario y sí muy amante del Rey” (128, 317).

Ya a finales de la década de los veinte es conocido que periódicos como *El Duende satírico del día* dedica numerosos artículos sobre teatros, y modas, fechas en las que, por cierto, el *Diario de Avisos* había dado ya a conocer la labor literaria de Vicenta Maturana de Gutiérrez, que estaría vinculada al menos desde 1831 a la Junta de Señoras del Hospital de pobres impedidas e incurables de Madrid, en calidad de Secretaria (*Diario de Avisos*, 23 de marzo de 1831). Pero, si tenemos en cuenta que han pasado casi cuarenta años desde que Josefa de Amar abogara por la educación de las mujeres, no parece que estas figuras aún excepcionales confirmen avances significativos en este ámbito.

De hecho, en la década de los treinta, periódicos específicamente dirigidos a un público femenino siguen publicando artículos en los que se descalifica a la mujer cultivada, se defiende con limitaciones su talento y se constriñen sus lecturas y su educa-

<sup>6</sup> Alberto Ramos Santana, “La vida cotidiana en el Cádiz de las Cortes. El recurso a la prensa como fuente para su estudio”, en Marieta CANTOS CASENAVE, Fernando DURÁN LÓPEZ y Alberto ROMERO FERRER (eds.) *La guerra de pluma. Estudios sobre la prensa de Cádiz en el tiempo de las Cortes (1810-1814)*. Tomo III. *Parte quinta: Sociedad y consumo: estructuras de la opinión pública*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2008, pp. 21-101.



ción. No cabe duda de que el modelo masculino hegemónico es el que intenta imponerse a través de periódicos como el *Correo de las Damas* que a pesar de sus buenos propósitos sigue poniendo el acento en la hermosura de las mujeres -la hermosa porción del género humano- a las que pretende agradar y “consagrar sus incensantes desvelos: las Modas, las bellas Artes, la Música, la amena Literatura, en fin, cuantos objetos de instrucción o diversión pueden interesar a las privilegiadas españolas serán la base de sus esmeradas tareas” (*Correo de las Damas* 3 de junio, 1833).

Abundando en esta explicación, añaden los editores unas líneas más adelante:

Las obras de ingenio que más relación guardan con el carácter peculiar del bello sexo, y cuyas materias suelen amenizar los ratos ociosos de las personas aficionadas a la lectura de libros de pasatiempo, merecerán en nuestras columnas particular mención. En este número comprendemos las novelas, las poesías, y aun la historia (*Ibidem*, p. 2.)

En principio, parece un programa no demasiado ambicioso, que adscribe el natural femenino a los libros amenos, de entretenimiento; excepción hecha de la historia. Pero en el artículo “Literatura en las mujeres”, empiezan a asomarse una serie de tópicos que asocia la afición literaria de las mujeres a una debilidad que sería necesario ocultar, y así se asegura que se les puede consentir que pasen la mitad de su vida leyendo si lo hacen por necesidad, siempre y cuando “pasen la otra mitad en ocultar lo que han leído” y que esta instrucción debe ser un misterio solo desvelado por la persona amada, y nunca para exhibir a la “deslumbrada sociedad” (13-11-1833). Para entonces, Larra había dejado de colaborar en el *Correo de las Damas*, como anuncia el editor el 11 de diciembre.

Unos meses más tarde, el periódico inserta una “Defensa de las mujeres”, que ofrece una visión aparentemente libre de prejuicios. El periodista abre su apología señalando el problema de la falta de educación de las mujeres y situando el origen de dicho déficit en los prejuicios del absolutismo:

Los males que han afligido a la patria no han dejado exenta la preciosa mitad del género humano. La ignorancia que por tanto tiempo ha ejercido su dominio en España un poder arbitrario ha extendido su dominio a las pobres muje-



res y ha influido en su educación poderosamente. Hace muy poco que era un delito el que las españolas supieran leer y escribir, y sus padres embebidos en estas ideas cuidaban más de impedirlo acaso de que conservasen su reputación [...] hoy mismo se encuentran ciudades de provincias donde se conserva esta preocupación y se ven con pena no pocas señoritas de ilustre nacimiento condenadas a carecer de esta parte de educación tan necesaria a todas clases de la sociedad (*Correo de las Damas* 10-02-1834).

Unas líneas más adelante el articulista abunda en las posibles causas, aludiendo a la hegemonía masculina y a los prejuicios que han derivado en que los hombres las consideren “inútiles para otra cosa que para las labores domésticas”, prejuicios presentes también entre muchos escritores que han manifestado igual desprecio por la valía intelectual de las mujeres. A partir de aquí, y a modo de fácil fundamento para rebatir la tesis contraria, el periodista trae a colación un elenco de mujeres ilustres compuesta por reinas. Si bien es cierto que la revista también insertará más adelante biografías de mujeres célebres como Agnódica, joven ateniense que destacó por su práctica de la medicina (*Correo de las Damas* nº 37, 7 de octubre de 1835), lo mismo que anteriormente se había ocupado de las Amazonas.

En todo caso, cuando se aborda el tema de los conocimientos que deben poseer las mujeres, y aun cuando se asegura que “variando la educación de las mujeres de un país, cambiaría también visiblemente y en la misma proporción el aspecto de del país mismo, sus costumbres, y hasta su riqueza”, solo se defienden como necesarios aquellos que le ayudarán a desempeñar correctamente su papel en la sociedad como esposa y, particularmente, “todos aquellos conocimientos que una madre necesita para responder a las inocentes y repetidas preguntas de sus hijos” ya sea en cuestiones de religión y moral, los primeros rudimentos del lenguaje, de geografía y aun de higiene, a fin de cuidar de su salud, precaver sus enfermedades y curar sus indisposiciones (*Correo de las Damas* 28-01-1835). En este sentido no es extraño que saludara muy positivamente la publicación de *Mi opinión sobre la educación de las mujeres* de Agustín de Letamendi, pues tal vez la lectura de este libro inspirara los principios anteriormente expuestos ya que están en la misma línea que los mantenidos por el cónsul liberal que había dedicado su libro a la reina M<sup>a</sup> Cristina.



Dos artículos publicados en el mismo número de la revista, a finales de 1835 bajo los títulos de “La mujer erudita” y “La mujer culta y afectada” (*Correo de las Damas* 28-11-1835), ponen en evidencia las reservas que suelen manifestar los hombres por las mujeres que dominan, no ya la pintura, la música o la poesía, sino las ciencias. El autor advierte al hombre que, además, le costará mucho esfuerzo el enamorarlas.

En fin que, a pesar de los buenos propósitos del prospecto y de algún artículo como el mencionado líneas atrás, la revista parece buscar un público compuesto principalmente por mujeres que dediquen a la lectura unos ratos de ocio y esparcimiento sin demasiadas pretensiones.

Esto no es óbice para que, en sus páginas, se anuncie la publicación de algunas autoras ocultas bajo sus iniciales (28-08-1833) o que incluso se inserte el comunicado de una supuesta suscriptora de provincias que pide que el *Correo* se convierta en abanderado de la escritura femenina, como luego explicaré.

Antes quiero dedicar unas líneas a la lista de suscriptores que tenía el *Correo de las Damas en 1835*, para comprender cuál era la estratificación social de sus posibles lectoras. De un total de 259 suscriptores, 165 son hombres, el resto mujeres, aunque es de suponer que muchas esposas o hijas de los suscriptores debían ser las verdaderas lectoras de la publicación, como la Marquesa de la Grua, implícita en el plural del título aristocrático que aparece en la lista. De entre las 94 suscriptoras, 28 de ellas firman con título nobiliario una nómina que está precisamente encabezada por la Reina Isabel II, la Reina Gobernadora y la Infanta Luisa Carlota y otras tres, al menos, forman parte de la Real Orden de M<sup>a</sup> Luisa. En el otro extremo, llama la atención el nombre de Irene Lage, que se identifica como “del comercio”. Entre aristócratas y mujeres de negocio, otras muchas féminas que se identifican exclusivamente por su nombre y apellidos, o el apellido solo, como las Señoras de Ulloa, aunque también aparece el caso de quien firma haciendo alusión al empleo de su esposo, como la Excm. Sra. Generala de Fournás. Otras, con un tratamiento igualmente de Excelencia, como Nicolasa Ramírez de Velarde, firman con su primer apellido pero incorporan el de su esposo, en este caso el de Joaquín M<sup>a</sup> Velarde, conde de Nava, título que se le habría sido restablecido en julio de ese mismo año de 1835. En fin un abanico amplio de mujeres de diferentes condiciones que, sin embargo, no permitió a la revista más que una breve aventura de dos años y medio.

#### CONDICIONES DE ESCRITURA

Es evidente, pues, que a pesar de todo, las mujeres leían, escribían y publicaban. Y si es cierto que, en principio, las circunstancias históricas que condicionan la labor literaria de las mujeres no difieren en lo económico o lo político de las que determinan las de los hombres, cabe señalar que a ellas se suma el rechazo con que aún se miraba la intervención de las mujeres en la esfera pública. A este propósito, cabe recordar que en las primeras décadas del XIX la literatura periodística está aún en fases de maduración y que la escritura rara vez proporciona el sustento, de modo que el mecenazgo y las redes sociales siguen siendo fundamentales para que cualquier autor pueda ingresar en la república de las letras. En el caso de las mujeres, esta necesidad de mecenazgo es todavía mayor y al mismo tiempo más difícil, pues pocas mujeres están próximas a la esfera del poder y pocas, por tanto, las que pueden favorecer con su mecenazgo a otras mujeres. Además, las que cuentan con algún auxilio de la élite hegemónica ven con frecuencia desacreditada su labor por prejuicios contra el sexo femenino, como en más de una ocasión hubo de comprobar M<sup>a</sup> Rosa Gálvez, a pesar del indudable éxito de algunos de sus dramas. No debe olvidarse a este respecto la decidida defensa que insertó de su labor como dramaturga en las *Varietades de Ciencias, Literatura y Artes*<sup>7</sup>.

Pero este tipo de prejuicios sobre la capacidad intelectual de las mujeres no sólo estaba arraigado en los hombres sino también en las mujeres, hasta el punto de que, como aseguraba la reina M<sup>a</sup> Luisa, era sospechoso que una mujer quisiera saber tanto como un hombre. De modo que, conscientes de que las preocupaciones con que se estimaba el talento de las mujeres era general, en los textos de las mujeres sigue siendo frecuente la tensión entre el deseo de escribir, de expresar públicamente ideas y emociones, y el temor de ser rechazadas por estas legítimas aspiraciones, lo que generalmente se traduce en la tradicional modestia de la escritora, un recurso de la *captatio benevolentiae* que obliga a las autoras a afirmar que no pretenden alcanzar la fama, que llegan a la escritura presionadas por las amistades y rara vez por convicción propia.

<sup>7</sup> Carta a los «Señores editores de las Varietades», en *Varietades de Ciencias, Literatura y Artes*, III (1805), nº 22, pp. 359-361.





Desde luego que, en no pocos casos, el rechazo generalizado de la opinión pública hacia las *literatas* será también el que las incline a escudarse en el anonimato, no sólo en tiempos en que la censura así lo aconsejaba a muchos escritores, sino también cuando ya era costumbre entre los hombres el hacer explícito la autoría de sus creaciones, de modo que resulta mucho más complicado visibilizar la labor de las escritoras.

Las condiciones políticas variaron mucho en las tres primeras décadas del siglo y así, desde una cierta apertura que permite a muchos escritores y también a algunas escritoras como la mencionada M<sup>a</sup> Rosa Gálvez dar a la luz su obra, se pasará tras el paréntesis bélico a una censura que no dará señas de relajación hasta 1825 en que los franceses presionan a Fernando VII para que suavice las medidas coercitivas.

Respecto de la escritura femenina durante la guerra de la Independencia y la reunión de las Cortes en Cádiz, ya me he ocupado en otro lugar<sup>8</sup>, así que sólo recordaré aquí que la libertad de imprenta, resultado primero del vacío de poder tras la renuncia al trono de Carlos IV y de Fernando VII, y luego del decreto de las Cortes, permitirá un desarrollo de la opinión pública, un auge de la prensa periódica y una demanda de literatura política que facilitará la incursión de las mujeres en la tribuna pública. Entre las mujeres que contribuyeron al sostenimiento de esta batalla de opinión cabe destacar a Frasquita Larrea, madre de la futura Fernán Caballero, a la portuguesa Carmen Silva, que durante algunos meses estaría al frente de *El Robespierre español*, y a la acérrima defensora de los derechos al trono de Fernando VII, María Manuela López de Ulloa. Frasquita Larrea publicó un par de proclamas de apoyo a la causa patriótica: “Una aldeana española a sus compatriotas”, firmado en Chiclana a 10 de julio de 1808 y que posiblemente no fuera conocida más allá de sus círculos familiares y de amistad<sup>9</sup> y *Saluda una andaluza a los vencedores de los vencedores de Austerlitz*, firmada con el seudónimo de Laura y que se recoge con otros papeles en el tomo IV de

<sup>8</sup> Marieta Cantos Casenave, “La mujer en el Cádiz de las Cortes: entre la realidad y el deseo”, en *Mujer y deseo. Representaciones y prácticas de vida*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2004, pp. 91-101.

<sup>9</sup> Así constan en los manuscritos transcritos por Antonio Orozco Acuaviva, *La gaditana Frasquita Larrea. Primera romántica española*, Edición Sexta, Jerez, 1970, pp. 260-262. Puede verse edición moderna en mi libro *Los episodios de Trafalgar y las Cortes de Cádiz en las plumas de Frasquita Larrea y «Fernán Caballero»*, 2006, p. 73.



la *Demostración de la lealtad española*, publicado en 1808<sup>10</sup>. Contra la causa liberal y a favor de Fernando VII publicaría en abril de 1814 abril *Fernando en Zaragoza. Una visión*, bajo el seudónimo de *Cymodocea*. Esta proclama fue denunciada ante la Junta de Censura y Frasquita respondió con un inteligente alegato.

Una suerte similar corrió María Manuela López de Ulloa, autora de seis poemas –tres de ellos extensos, de carácter alegórico. El primero de los tres poemas se titula *Fidelida: poema en cuatro cantos que dedica una Española al inmortal Lord Wellington*, publicado en la Atalaya de la Mancha en el mes de septiembre. Un mes más tarde, da a la luz los *Afectuosos gemidos que los Españoles consagran en este día 14 de octubre de 1813 por el feliz cumpleaños de su amado Rey y Señor D. Fernando VII*, que fue denunciado a la Junta de Censura por subversivo, acusación que ella, lo mismo que Frasquita, trataría de desmontar. Justo un año después publica sus *Tiernos afectos con que la Autora del papel intitulado: Afectuosos gemidos que los Españoles consagran en este día 14 de octubre de 1813 por el feliz cumpleaños de su amado Rey y Señor D. Fernando VII, que fue mandado recoger por subversivo, excita a su Patria a celebrar este mismo feliz día en el presente año de 1814*. Además de los poemas, publicó más de veinte de amplios artículos en *El Procurador General de la Nación y del Rey*, el *Diario Patriótico* y la *Atalaya de la Mancha en Madrid*, a lo largo de tres años<sup>11</sup>.

Por lo que respecta a Carmen Silva, se ocupó de *El Robespierre Español*, mientras su compañero, el militar y periodista Pedro Pascasio Fernández Sardinó estuvo preso a causa precisamente de la denuncia de que fue objeto el periódico. No solo logró sacar a flote la edición del periódico sino que su labor como editora fue aplaudida por algunos lectores que no dudaron en alabarla por escrito<sup>12</sup>.

En estos mismos años se publican otras colecciones de poemas patrióticos, a nombre de C.G.A., vecina de San Fernando

<sup>10</sup> *Demostración de la lealtad española: Colección de proclamas, bandos, órdenes, discursos, estados de ejército, y relaciones de batallas publicadas por las Juntas de Gobierno, o por algunos particulares en las actuales circunstancias, publicado en Cádiz, por Manuel Jiménez Carreño, en 1808*, tomo IV, pp. 105-106.

<sup>11</sup> Remito nuevamente a Marieta Cantos Casenave y Beatriz Sánchez Hita, «Escritoras y Periodistas ante la Constitución de 1812 (1808-1823)» *Historia Constitucional* 10 (2009), 137-179.

<sup>12</sup> *Ibidem*.



(Cádiz) y sobre todo varios textos de carácter informativo a nombre de la secretaria y de la presidenta de la Sociedad de Señoras de Fernando VII, que se reunía en Cádiz.

Los años del Trienio liberal constituyeron igualmente un paréntesis más breve aún que los de la guerra que, no obstante, permitieron conocer la implicación política de unas cuantas mujeres, pero sin que la opinión pública cambiara acerca del papel que debía jugar la mujer en sociedad. Si bien es cierto que algunas mujeres hicieron tímidas incursiones de la mano nuevamente de la literatura política. Durante este periodo, las mujeres debieron seguir escribiendo y así el 4 de agosto de 1821 *El Espectador* y luego *La Periodico-manía* se hacen eco de la publicación del *Guillermo Tell o la Suiza libre* traducido por una joven señorita, que asegura que una de las mayores ventajas que ha debido a la providencia es ser hija de “padres naturalmente liberales que como ha dicho un distinguido escritor de nuestros días hablando de sí, fueron liberales el siglo pasado y lo son este”. Además se declara amante de la Constitución, en unas palabras que causan asombro y admiración por el entusiasmo y emoción con que se percibe que las ha escrito:

Nacida, criada, y educada bajo las ideas liberales, he abrazado por convencimiento, y con todo entusiasmo la santa causa de nuestra Constitución, a la que considero del mismo modo que los navegantes lo hacen al puerto, después de haber sufrido una desecha borrasca. El deseo, por un lado, de que todos amen la Constitución, y la defiendan con todas sus fuerzas, y cada uno a su manera, contribuyendo todos así a la felicidad de la patria; y convencida yo, por otro, de la influencia que el bello sexo tiene en el orden social, y de que si los hombres están destinados al mando, y a la expedición de los negocios públicos, nosotras las mujeres limitadas al círculo familiar y doméstico, no dejamos sin embargo de tener en lo general, una parte bastante activa, aunque secundaria, en ellos; verdad demostrada por la historia de nuestra Revolución y por la de las revoluciones de todos los países: conducida también por la idea de lo que por mi parte podía hacer para inspirar amor a nuestras instituciones actuales, me he animado, aunque con harta desconfianza de no acertar, a traducir *La vida de Guillermo Tell, o la libertad de la Suiza*: obrita muy interesante, y que aun teniendo muy pocas páginas es la más a propósito para excitar al dulce amor de la patria, el de la libertad, primera de las virtudes sociales, presentando al bello sexo el ejemplo más sublime de aquella



virtud, con el objeto de que convencido también de la utilidad y ventajas del sistema constitucional, contribuya con su influencia doméstica, al logro de lo que tanto debemos dese- ar el de verle sólida y tranquilamente consolidado (VII-IX).

De alguna manera sus planteamientos nos recuerdan al del editor de *El Amigo de las Damas*, cuando confiaba en la influencia de la mujer para conseguir que todos los hombres abrazasen el credo constitucional. Se añade aquí la experiencia por una parte de la participación de las mujeres en las revoluciones europeas y española -una forma de presentar la gesta al estilo liberal- y la tópica expresión de las dudas de la autora sobre su capacidad como traductora.

Un poco más adelante y, tras insistir en el valor del patriotismo femenino, ofrece su obra como un servicio igualmente patriótico:

Cuatro fueron los héroes libertadores de la Suiza, ayudados por el heroico patriotismo de una mujer: y cuatro han sido los españoles, que bajo otro aspecto, dieron en España el primer impulso para la reconquista de la libertad justa y constitucional, por la que tanto anhelaba y de la que la habían privado una plaga de desdichas y fatalidades. ¡Gloria eterna a sus personas! ¡Honor eterno a sus nombres!

Si hubiese acertado en la elección de este corto servicio ofrecido a mi patria el único que ahora esta a mi alcance, me gloriaré en ello, y mi corazón se satisfará con la idea de la ventaja que pueda resultar de la lectura de la vida de un hombre que tanto honor, y tanto bien ha hecho a la causa de la humanidad (VII-X).

Parece, pues, que no se trata de la expresión de unas ideas que deban satisfacer al poder establecido y así se entiende que, acabada la aventura constitucional, no tuviera la autora ningún interés en que su nombre saliera a la luz.

*El Espectador* que se había hecho eco también de la publicación de la misteriosa traductora insertaba, además, una carta de quien se decía “descendiente del héroe de la libertad de Suiza”, en la que anima a la joven a traducir otras obras. En esa línea, *La Periodico-manía* alaba a la joven traductora, al tiempo que critica al *Censor* por la “tirria” que tiene hacia el bello sexo.

Lo cierto es que partir de 1825 la prensa se hace eco también de la obra de algunas escritoras extranjeras como Mrs. Bannet, autora de *Ana o la heredera del país de Gales* y de *Rosa o la niña*



*mendiga* (*Diario de avisos de Madrid*, 6 de mayo de 1825). Esto no significa que no hubiera otras mujeres que cultivaran la literatura, pues conocemos la labor de Vicenta Maturana, autora de las novelas *Teodoro o el huérfano agradecido* (1825) y *Sofía y Enrique* (1829), de unos *Ensayos poéticos* publicados por primera vez en 1828 y del poema en prosa *Himno a la luna* (1834), así como, más vagamente, de la obra de María Belloumini de Faceri, autora de *La invención del órgano o Abassa y Bermicides* (1831), novela histórica supuestamente traducida del francés y de una novela original, *La gaditana y sus dos amigas o sea las tres señoritas* (1834). Es sabido también que la reina M<sup>a</sup> Josefa Amalia de Sajonia, poeta, publicó también *Julia y Francisca en Turquía* (1828), un novela epistolar y moral, que se conserva en la Biblioteca Nacional. Otra escritora, Casilda Cañas de Cervantes publicó en 1833, en la imprenta de León Amarita –el afrancesado editor del pionero *Periódico de las Damas-*, *La española misteriosa o el ilustre aventurero, o sean Orval y Nonui*, una narración ambientada en la Guerra de la Independencia que, a pesar del romántico título tiene poco que ver con las novelas históricas, pues la ambientación sirve sólo para presentar a un pueblo pretendidamente español en su esencia, amante de sus reyes, de su religión y contrario a las innovaciones. Mediante una alegoría expresada a través de personajes como *Orval* –valor- y *Nonui* –unión-, que la autora explica en las últimas páginas y que son los que verdaderamente se alegrarán del regreso de Fernando VII:

El regreso del augusto Fernando llega al fin; mas solo lo celebran de corazón los pocos amigos que restan a Nonui. Estos leales vasallos se congratulan del restablecimiento de la libertad patria; consideran el instante en que sube al Trono de sus mayores Fernando VII, como el preludio de la dicha, como el cumplimiento de los sagrados votos, y como el colmo de la gloria para toda la nación de los valientes. ¿Serán estos los amigos de Orval y de su esposa? ¿Quién lo duda? Orval vive en los pechos de todos ellos, y se disputan el premio de su amistad. ¡Vasallos leales, vosotros seréis siempre las columnas del edificio político, los apoyos del Trono, y los verdaderos amantes de la patria! (*La española misteriosa*, 211-212)

En lo que se refiere a Vicenta Maturana había iniciado su carrera literaria con una novela, hoy sin localizar, *Teodoro o el*



*Huérfano agradecido* (1825) que había conocido un éxito que llevó a su autora a decidirse a dar a la luz en 1829 unas poesías que, como ella misma confiesa en el prólogo, sólo las estimaba como alivio y “recreo en medio de las ocupaciones análogas a mi sexo”. Sería esta una declaración bastante tópica aunque pudiera no estar exenta de razón, pero en este caso, parece que la razón fundamental fue deshacer el rumor que la había convertido injustamente en la autora de otros versos que no eran sino de la reina M<sup>a</sup> Josefa Amalia, (Ochoa 1840, 376). En 1829 publicaría también la novela *Sofía y Enrique* y, en 1838, el poema en prosa titulado el *Himno a la luna*. Su labor mereció ya la atención de sus coetáneos, cuando vivía en el exilio. Años más tarde regresaría a Madrid pero no parece que retomara su carrera con el mismo éxito, por eso solicitó y consiguió que la pensión que había gozado por los méritos militares de su padre en 1810, declarada caduca en 1836, volvieran a concedérsela en 1853 pues seguía viuda y al cargo de varios hijos. Aun así, sus *Poesías* conocerían en 1859 una “tercera edición aumentada con algunas composiciones inéditas”.

En los años treinta, como mencioné antes, hacía su aparición el *Correo de las Damas* (1833) un periódico que, a pesar de que en sus comienzos parece mostrarse convencido de que la escritura es una ocupación casi incompatible con la naturaleza del bello sexo (“La literatura en las mujeres”), más adelante inserta un artículo comunicado de una supuesta suscriptora de provincias que, al tiempo que alaba la inclusión de artículos “morales, instructivos, de modas, de noticias, etc.”, solicita que se trate sobre la afición a la poesía. Desde su punto de vista es necesario estimular el espíritu creador de las señoras, pues a su juicio “No es tan escasa entre nosotras la instrucción como vulgarmente se dice, y repiten sin examen los que a guisa de papagayo suelen hablar de nuestro país y los extraños sin conocimiento del uno ni de los otros (...)”, si bien reconoce que por falta de costumbre o por otras causas apenas hay poetisas españolas. No obstante, en su opinión hay otras que por modestia excesiva sólo dan a conocer sus obras en el ambiente doméstico. Por eso exhorta al editor del periódico a incentivar la creación literaria entre las mujeres y a publicar sus obras en las páginas del periódico. A continuación y, a modo de ejemplo de esa literatura que ella sabe está oculta, inserta una “Octava a la luna” de una poeta de la corte, cuyo nombre no está autorizada a revelar, y que comienza con el verso: “Astro consolador de los mortales/” (*Correo* 14-06-1835).



Los editores asumen el reto y se disponen a cumplirlo en los números siguientes, como de hecho harán al menos en el nº 28 con un breve artículo sobre “Poética” (*Correo de las Damas* 28-07-1835), donde expone argumentos ya presentados por la suscriptor de provincias sobre la capacidad de las mujeres españolas, por su ingenio, imaginación y entusiasmo, la sonoridad y musicalidad del español, la naturaleza paisajística que la rodea y el clima templado, es decir, todas las condiciones que deben hacer brotar en ella la poesía.

En este año de 1835 *El Artista* publica un relato de Cecilia Böhl de Faber, *La madre o el combate de Trafalgar*, pero a excepción de este relato que se publicó bajo las iniciales C. B. y que fue enviado por Frasquita Larrea sin el consentimiento de la autora, ni en esta revista ni en el reputado *Semanario Pintoresco Español* aparecen otras plumas femeninas, cuya existencia real hayamos podido comprobar, hasta varios años más tarde. Tan solo en *El Eco del Comercio* se recoge la noticia de que una oda de la señorita Encarnación Calero, discípula según se dice de Mármol, había logrado un accésit.

Habrá que esperar casi al filo de los cuarenta cuando surjan algunas revistas como *El Panorama* (1838), *La Aureola* o *La Alhambra* para que colaboren en ellas M<sup>a</sup> del Patrocinio Gómez de Salazar, Ana M<sup>a</sup> Venera, Dolores Arraez de Lledó, M<sup>a</sup> del Carmen Calero de los Ríos, M<sup>a</sup> del Carmen Velazco de Bouvier, Dolores Gómez de Cádiz de Velasco y Gertrudis Gómez de Avellaneda bajo el seudónimo de *La Peregrina* o Carolina Coronado que empieza ya a publicar en el *Semanario Pintoresco Español*. Asistimos a un momento dulce de la prensa y aparece entonces una nómina de escritoras estudiadas ya por Carmen Simón Palmer, Susan Kirkpatrick, Marina Mayoral, e Íñigo Sánchez Llama, entre otros. Aquí, pues, detengo mi historia no sin decir que tal vez algunas de ellas como Vicenta Maturana o Encarnación Calero podrían merecer algún esfuerzo investigador de mayor calado.



## BIBLIOGRAFÍA

- AZCÁRATE RISTORI, Isabel de, *Una niña Regidora Honoraria de la ciudad de Cádiz*, Cádiz, Quorum, 2000.
- BECHER, Hubert, “Pensamientos españoles de D<sup>a</sup> Francisca de Larrea”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* XIII, 4 (1931), pp. 317-335 y XIV, 1, 1932, pp. 1-45.
- BOLUFER PERUGA, Mónica, *Mujeres e Ilustración. La construcción de la feminidad en la España del siglo XVIII*, Madrid, 1998.
- BORDIGA GRINSTEIN, Julia *La rosa trágica de Málaga: Vida y obra de María Rosa de Gálvez*, Anejos de *Dieciocho* 3 (2003), pp. 160-161.
- CANTOS CASENAVE, Marieta, “La mujer en el Cádiz de las Cortes: entre la realidad y el deseo», en *Mujer y deseo. Representaciones y prácticas de vida*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2004, pp. 91-101.
- . (ed.), *Los episodios de Trafalgar y las Cortes de Cádiz en las plumas de Frasquita Larrea y “Fernán Caballero”*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial, 2006.
- . “Lectura femenina de la prensa política de las Cortes de Cádiz”, en Carmen García Tejera, Isabel Morales Sánchez, Fátima Coca Ramírez y José A. Hernández Guerrero (eds.), *Lecturas del Pensamiento filosófico, político y estético. Actas del XIII Encuentro de la Ilustración al Romanticismo*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2007, pp. 199-210.
- . “Déboras, Jaeles y otras imágenes de la literatura patriótica de la Guerra de la Independencia”, Isabel Morales Sánchez y Fátima Coca Ramírez (eds.), *Estudios de Teoría literaria como experiencia vital. Homenaje al profesor José Antonio Hernández Guerrero*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2008, pp. 87-97.
- . “Las mujeres en la prensa entre la Ilustración y el Romanticismo”, Marieta CANTOS CASENAVE, Fernando DURÁN LÓPEZ y Alberto ROMERO FERRER (eds.) *La guerra de pluma. Estudios sobre la prensa de Cádiz en el tiempo de las Cortes (1810-1814). Tomo III. Parte quinta: Sociedad y consumo: estructuras de la opinión pública*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2008, pp. 157-334.



- . “Del cañón a la pluma. Una visión de las mujeres en la guerra de la Independencia”, en Sisinio Pérez Garzón (ed.), *España 1808-1814. De súbditos a ciudadanos*, Madrid, Sociedad Don Quijote de Conmemoraciones Culturales de Castilla - La Mancha y Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2008, pp. 267-286.
- . “Entre la tertulia y la imprenta, la palabra encendida de una patriota andaluza, Frasquita Larrea (1775-1838)”, Irene CASTELLS, Gloria ESPIGADO y M<sup>a</sup> Cruz ROMEO (eds.), *Patriotas y heroínas de guerra: mujeres de 1808*, Madrid, Cátedra, 2009, pp. 265-290.
- . «La guerra de pluma y la conquista femenina de la tribuna pública», Zaragoza, «Fundación Fernando el Católico».
- . y Beatriz Sánchez Hita, “Escritoras y Periodistas ante la Constitución de 1812 (1808-1823)” *Historia Constitucional* 10 (2009), 137-179.
- ESPIGADO, Gloria, “La marquesa de Villafranca y la Junta de Fernando VII”, Irene Castells - Gloria Espigado - María Cruz Romeo (Coords.), *Heroínas y Patriotas. Mujeres de 1808*, Madrid, Cátedra, 2009, pp. 317-342.
- FERNÁNDEZ, Pura y Marie-Linda ORTEGA (eds.) *La mujer de letras o la letraherida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*, Madrid, CSIC, 2008.
- GALVÁN, María Victoria, *La obra poética de María Joaquina de Viera y Clavijo*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, 2006.
- GARRITZ, Amaya, *Impresos Novohispanos*, México, Universidad Autónoma de México, 1990.
- HESPELT, E. Herman, “Francisca de Larrea, a Spanish Feminist of the early Nineteenth Century”, *Hispania* XIII, 3 (May, 1930), pp. 173-186.
- MAYORAL, Marina (coord.), *Escritoras románticas españolas*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1990.
- OCHOA, Eugenio de, *Apuntes para una biblioteca de escritores españoles contemporáneos en prosa y verso*, tomo II, París, Baudry, 1840.
- OROZCO ACUAVIVA, Antonio, *La gaditana Frasquita Larrea. Primera romántica española*, Jerez, Edición Sexta, 1977.
- PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio, *La mujer y las letras en la España del siglo XVIII*, Madrid, Laberinto, 2002.
- RAMOS SANTANA, Alberto “La vida cotidiana en el Cádiz de las Cortes. El recurso a la prensa como fuente para su estudio”,



- en Marieta CANTOS CASENAVE, Fernando DURÁN LÓPEZ y Alberto ROMERO FERRER (eds.) *La guerra de pluma. Estudios sobre la prensa de Cádiz en el tiempo de las Cortes (1810-1814). Tomo III. Parte quinta: Sociedad y consumo: estructuras de la opinión pública*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2008, pp. 21-101.
- RODRIGUEZ GUTIÉRREZ, María, “Las modalidades literarias en la prensa de las Cortes de Cádiz: el caso de *El Procurador General de la Nación y del Rey* (1812-1813)”, en Cantos Casenave, Marieta, Fernando Durán López, Alberto Romero Ferrer (eds.), *La guerra de pluma. Estudios sobre la prensa de Cádiz en el tiempo de las Cortes (1810-1814)* Tomo I, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, Cádiz, 2006, pp. 305-389.
- RUBIO CREMADES, Enrique, “Análisis de la publicación *El Pensil del Bello Sexo*”, Marina Mayoral Díaz (coord.), *Escritoras románticas españolas*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1990, pp. 95-103.
- RUIZ GUERRERO, Cristina, “Vicenta Maturana, el testimonio de una escritora en la encrucijada de la Ilustración al Romanticismo”, en Cinta Canterla (ed.), VII Encuentro “De la Ilustración al Romanticismo. Cádiz, América y Europa ante la modernidad 1750-1850”. *La mujer en los siglos XVIII y XIX*, Cádiz, Servicio de Publicaciones, 2004, pp. 619-627.
- SÁNCHEZ LLAMA, Íñigo, *Galería de escritoras isabelinas: la prensa periódica entre 1833 y 1895*, Madrid, Cátedra, 2000.
- SIMÓN PALMER, Carmen, “Revistas españolas femeninas del siglo XIX”, *Homenaje a don Agustín Miralles Cario*, Caja Insular de Ahorros de Gran Canaria, tomo I, 1975, pp. 401-445
- “Escritoras españolas del siglo XIX o El miedo a la marginación”, *Anales de Literatura Española*, núm. 2 (1982), 477-490.
- . “La mujer y la literatura española en el siglo XIX”, *Actas de la Asociación Internacional de Hispanistas*, VIII, 1983, pp. 591-596
- . *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual bio-bibliográfico*, Castalia, Madrid, 1991.
- . *La enseñanza privada seglar en Madrid 1820-1868*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1972.
- TRUEBA, Virginia *El claroscuro de las luces. Escritoras de la Ilustración española*, Barcelona, Montesinos «Ensayos», 2005.

URZAINQUI, Inmaculada (ed. lit.), «*Catalín*» de Rita de Barrenechea, y otras voces de mujeres en el siglo XVIII, Ararteko, Vitoria-Gasteiz, 2006.



## LETRAS FEMENINAS SOBRE LAS GUERRAS DEL SIGLO XIX: MIRADAS PIADOSAS, MIRADAS PATRIÓTICAS



*Enrique Miralles García*  
Universidad de Barcelona

“el sexo que llaman *bello* y que con más propiedad pudiera llamarse *piadoso*”  
(Fernán Caballero, “Deudas pagadas”)

En la historiografía actual sobre las guerras del siglo XIX en que se vio envuelta España, los estudios encaminados a ponderar el papel de las mujeres atienden a su condición de heroínas o de víctimas (Castells *et al.*, 2009), con la consecuencia añadida de la transformación identitaria que esto produjo en el estereotipo de su emplazamiento en el universo familiar y social, léase, por ejemplo, la imagen del “ángel del hogar” (García Fernández, 2007: 4). Apenas, sin embargo, se bucea en sus propios testimonios literarios surgidos al calor de la contienda o bien desde la lejanía de los sucesos, voces femeninas todas ellas que, aun su escaso número, se han diluido en el mar de unos registros notoriamente masculinos. Si, como literatas, a lo máximo que podían aspirar, salvo ilustres excepciones, era a ocupar un espacio en el campo de la lírica (las románticas) o en el de la prensa para un público de su mismo sexo, cuando no como fugaces colaboradoras, lo cierto es que en otros géneros, sea la narrativa de altos vuelos, el teatro, el ensayo y demás disciplinas del pensamiento y de la cultura, apenas pudieron dejarse oír. Se aceptaba el lugar común, en el reparto de los roles sexuales, de que lo concerniente a la razón (entiéndase, el conocimiento) pertenecía al dominio del hombre, mientras que lo del sentimiento (entiéndase, del



corazón), era privilegio de la mujer<sup>1</sup>. Planteadas así las cosas, es de justicia, aprovechando la valiosa documentación bibliográfica de M<sup>a</sup> del Carmen Simón Palmer (1991), valorar sus contribuciones en materias donde no han recabado un protagonismo literario, como esta acerca de las guerras, y hacer un balance sobre la visión que nos ofrecen.

De la serie de contiendas bélicas que se sucedieron entre los años 1808 y 1898, me ceñiré, por lo que se refiere a los testimonios femeninos, a tres de las más importantes: la Guerra de la Independencia, las guerras carlistas y las guerras africanas. Dejo fuera de lugar las ultramarinas (desde las invasiones inglesas en el Río de la Plata, hasta las coloniales de Cuba y Filipinas), para no adentrarme, a efectos literarios, en el siglo XX. Las tres tuvieron distinto carácter, no tanto por sus escenarios cuanto por sus motivaciones y consecuencias en el medio de la población civil: la primera surge como reacción popular ante la invasión de un ejército extranjero; la segunda es una guerra civil al amparo de una disputa dinástica; la tercera, en sus dos fases, supone la respuesta política de un gobierno ante sendas agresiones de tribus marroquíes.

#### LA GUERRA DE LA INDEPENDENCIA

El reducido *corpus* de letras femeninas en torno a esta página de nuestra historia abarca varios géneros. Empezaré por el memorialístico o biográfico en el que figuran tres autoras: la condesa de Espoz y Mina, la viuda de Torrijos y Carlota Cobo. Se presentan en sus escritos haciendo gala de una modestia, no tópica en su caso, pues fue prácticamente lo único que compu-

<sup>1</sup> Un lugar común que muchas escritoras se resistieron a aceptar. Hay una abundante bibliografía al respecto. Me basta con citar a Gómez de Avellaneda: “nos punza un poco el deseo de averiguar si la mayor delicadeza de nuestra organización física, es obstáculo insuperable opuesto por la naturaleza al vigor intelectual y moral; si (...) nos desheredó (...) el Padre universal de las grandes facultades de la inteligencia y del carácter”, a lo que responde: “la vasta inteligencia asociada a mezquino poder afectivo es –si existe– una monstruosidad”; la Historia prueba que el corazón femenino es capaz de acometer “acciones extraordinarias de valor arrojado y de constancia invencible”, y aporta una lista de mujeres notables de la Historia universal y nacional, entre otras Mariana Pineda y Agustina de Aragón. En consecuencia: “ningún título nos presenta el *sexo fuerte* que no pueda disputarle el *débil*, con derechos incuestionables” (“La mujer considerada respecto a las grandes cualidades del carácter, de que se derivan el amor y el patriotismo”, pp. 83-85).



sieron, renunciando a la condición de literatas vocacionales. Sin embargo, muestran, cuando menos las dos primeras, un verdadero dominio del lenguaje y un estilo muy superiores a la mayoría de sus contemporáneos. Conviene además en que con su pluma cumplen un deber de esposas en un intento de reivindicar el buen nombre de sus maridos y elevarlos a la fama, al dejar constancia de su brillante curriculum militar, de su lealtad inamovible para con la patria y de su fidelidad a unos principios liberales, resultando de todo ello unas semblanzas ejemplares. Por otra parte, no deja de ser significativo el hecho de que las dos mujeres, rindiendo su tributo a quienes les acompañaron en vida, pone al descubierto una cierta servidumbre de carácter doméstico y de conformidad con un destino libremente escogido.

La biografía de LUISA SAENZ DE VINIEGRA (1792-1865) sobre su esposo, *Vida del general don José María de Torrijos y Uriarte* (1860), comprende desde su casamiento, en 1813, hasta la venida clandestina de este a España en 1830 desde el exilio inglés, con el propósito de promover un levantamiento contra Fernando VII. Aunque el punto de partida sea el momento en que conoce a su futuro cónyuge, después de la guerra, la autora se remonta en las primeras páginas a los antecedentes del personaje, ascendencia, infancia, comienzos de una brillante carrera militar y su actuación durante la Guerra de la Independencia (pp. 9-20), valiéndose de “su hoja de servicios (...) muy concisa, pues era muy opuesto á alabarse ni á manifestar cosa digna de engrandecerle” (p. 5).

El trágico fin de quien abanderó la lucha por la libertad impulsó a Sáenz de Viniegra a consagrar el resto de su existencia en reivindicar su memoria, “saliendo al paso de cuantas inexactitudes se publicaron sobre él y recopilando todos los documentos que pudo reunir de la conspiración” (Castells, 2000: 79). En vida del matrimonio, tal como refleja el libro, le siguió a todas partes, se identificó con su espíritu combativo en pro de la causa liberal y fue su principal colaboradora en sus tramas conspirativas. No es de extrañar por ello que, una vez viuda, se tomara como un deber inexcusable trazar con sumo cuidado el retrato de una vida, hecho con una exquisita elegancia que demuestra el innato talento de esta dama y la buena educación que recibió:

“Aunque con el temor que me inspira el escribir la vida de mi esposo por la poca costumbre que hay en España de que las mujeres se ocupen de ningún trabajo de semejan-



especie, y la insuficiencia que reconozco en mí para ello, el amor profundo y el eterno recuerdo que tengo de mi amado esposo; y al ver que se escriben sobre sus actos y acciones tantas inexactitudes, me han hecho creer que estoy en el deber de hacerlo, aunque sea imperfectamente”. (“Advertencia” preliminar).

En otros lugares de la obra se reafirma en la entrega amorosa y recíproca, “me amó hasta el último suspiro con toda la fuerza de la pasión no menos que con la estabilidad del deber”, justificando así el doble sentimiento del patriota, donde se concilian la esposa y la patria: “el amor conyugal en nada entibia el que se debe á la patria” (p. 16). La obediencia conyugal explica además que la biografía se oculte entre los bastidores narrativos y anule intencionadamente su presencia, salvo en muy contadas ocasiones, como, por ejemplo, cuando menciona los sacrificios que había de hacer diariamente al subir a pie hasta el castillo alicantino donde Torrijos se encontraba preso, para llevarle alimentos.

El 2 de mayo significó para Saenz de Viniegra un día en el que “un pueblo tan leal y pundonoroso como valiente, no satisfecho con acusar en silencio la traidora invasión del sojuzgador de los demás imperios, tomó abiertamente el ademán hostil, y se arrojó, aunque con desiguales armas, sobre las soberbias y numerosas tropas que ocupaban aquella capital” (p. 9). La imaginaria metafórica con la que plasma el levantamiento nacional es la común, el león que combate contra las águilas (Demange, 2004: 60; Freire, 2008: 269): “en todos los puntos del suelo ibero el león rugía, y sacudiendo por tanto tiempo sus caídas melenas, desafiaba á esas águilas que devoraban las generaciones.” (p. 10). Las calificaciones sobre su marido, que se suma enseguida al levantamiento, abundan en elogios: un “enérgico joven”, un “modesto vencedor”, que hace gala de “su precoz capacidad y tempranos conocimientos en el arte de la guerra”, y da muestras desde muy temprano “de su entereza, nervio, decisión y fortaleza de ánimo”; virtudes propias, como se ve, del buen militar, dispuesto a soportar toda clase de “privaciones”, “obstáculos”, “riesgos” y “sacrificios”.

El capítulo preliminar concluye con una última reflexión del mayor interés, al mostrarnos las excelencias de un enfrentamiento armado de signo revolucionario, de defensa de las libertades y de acendrado patriotismo, guerra justa que, por añadidura, evitó en lo posible acciones crueles y gratuitas. Son consideraciones que se fundamentan en los principios liberales y en un filantropismo de raíces ilustradas:



“La Nación española, por una série de esfuerzos y sacrificios, que no habían estado al alcance de la previsión del guerrero político del siglo, y por efecto de un heroísmo que se creía apagado en los que presentaban tan gloriosas páginas en su historia, se había por fin asegurado el goce de su independencia, y había al favor de ella, sentado las bases de su futura felicidad sobre el ejercicio de sus eternos y esenciales derechos.

El trueno de la guerra había callado, y la España deponía su formidable espada ante el santuario de las leyes, en donde se habían proclamado sus fueros y garantías. Torrijos, aunque joven y avezado al furor de los combates, estaba muy distante de considerar el arte de la guerra como un instrumento de agresión y terror o como el medio de dirigirlo y resolverlo todo por la fuerza. Esta, que es desgraciadamente la última razón y acaso la primera y única de que se valen los potentados, era en su juicio un medio harto violento para sentarlo como base de los sentimientos y conducta del guerrero: su humanidad le hacía desear que se suavizasen los estragos de la guerra, y aunque se apagase, si posible fuese la voz de esta, buscaba en la dirección política y en la filosofía, el modo de dirigir los hombres y las sociedades a su bienestar y al cumplimiento de sus recíprocos deberes y de sus empeños públicos, sin fiar exclusivamente desde luego la decisión de todo al fuego y al hierro“ (pp. 20-21).

Las Memorias entran luego de lleno en los tramos de la vida militar de Torrijos: su prisión durante la primera etapa del absolutismo fernandino, su apoyo al pronunciamiento que dio lugar al Trienio liberal, la manera con que el monarca quiso utilizarlo para sus fines políticos, la lucha contra la insurrección de facciosa en Cataluña y norte de España, su resistencia ante la segunda invasión francesa de 1823, su huida a Inglaterra y su vuelta clandestina a España en 1830. Todo este recorrido biográfico de hombre público, sin concesiones a la privacidad, lo va desgranando en un rosario de campañas militares que componen una brillante hoja de servicios. Dentro de la crónica de unos hechos que se pretende sucinta y objetiva, evitando lo anecdótico, doña Luisa inserta comentarios reveladores de su modo de pensar ante los dramáticos acontecimientos. Por ejemplo, en las campañas del general contra los facciosos que acosaban al gobierno liberal en los años de Trienio, se lamenta por tratarse de una guerra civil:



“cuán sensible le era el tener que emplear los medios de destrucción contra unos hombres seducidos a la voz de la religión, contra los hijos de una misma patria, contra unos seres que en el propio sistema que les hacía combatir, hubieran encontrado el medio de emanciparse de la condición doblemente abyecta en que les retenía el interés unido al despotismo” (p. 141).

mensaje que vuelve a sustanciar en la campaña de Navarra, en 1822, al justificar la necesaria acción represora contra un “partido fanático y sanguinario”:

“Torrijos fue destinado aquí como en Cataluña a oponer su acción a la turbulenta y feroz de aquel enemigo del bienestar humano, y a hacer valer contra él los derechos de la justicia y de la libertad. Si tuvo que apelar por instrumento a la fuerza, la santidad y grandeza de la causa abonaban el empleo de ella; la terca y maligna obstinación, la requería; y en este caso, como en el de la gangrena, la acción de la cuchilla o del fuego es un acto de humanidad y un recurso que nadie condena, como el único medio de salvar el cuerpo, amenazado de muerte por aquella” (p. 157).

Defensor de las libertades y de los principios constitucionales, Torrijos fue de los pocos militares que hicieron frente a las tropas de la Santa Alianza. Con un reducido ejército organizó en la frontera una resistencia que resultó inútil. Su mujer compara este acto de arrojo al de “los 300 espartanos [que] corrían a sacrificarse en el paso de las Termópilas (...) nuevo Leónidas, que se ofrecía a perecer y presentar con su cuerpo una barrera en los desfiladeros de Arlaban y Pancorbo contra el temerario enemigo que venía a violar y destruir las santas leyes y fueros del pueblo español” (p. 193). Su pluma encarece a lo largo de la Biografía los grandes conceptos de una retórica militar: amor a la patria, deber, honor, sacrificio, justicia, libertad, etc., atributos sacrosantos que abanderó su esposo y cuantos como él se jugaron la vida, primero, durante la Guerra de la Independencia; posteriormente, contra el régimen absolutista:

“Si el amor a la patria y a la libertad me arranca aquí el acento de la desesperación y el horror a vista de las causas que colocaron aquella en tal abandono y en tan duro y funesto trance, el mismo debe complacerse aquí en prestar el justo tributo de loor y eterna gratitud a los que haciendo frente



como Torrijos a los golpes e ingratitudes de la suerte, y desoyendo los halagos, las promesas y todos los impulsos de una poderosa y activa seducción, se mantuvieron firmes en el honor y el deber, hasta que la fuerza irresistible de las cosas y las incontrastables circunstancias, pusieron el término siempre triste, pero no por eso menos glorioso, a los últimos esfuerzos del aliento y del honor” (p. 224).

JUANA MARÍA DE LA VEGA MARTÍNEZ, condesa de Espoz y Mina (1805-1872), casó muy joven, a los quince años, con el héroe legendario de la Independencia y permaneció siempre unida a él, siendo, su vida, al igual que la de la anterior, “una historia sacrificial de amor; de amor por una persona real y por una patria imaginada” (Romeo, 2000: 218). Su obra se reduce a unas *Memorias* (1910), inconclusas, en honor del marido, de quien editó además sus *Memorias* (1851-52), y a unos *Apuntes* (1910), escritos en 1844, sobre la etapa en que desempeñó el destino de aya y Camarera Mayor de Isabel II (1841-1843), durante su minoría de edad. Las *Memorias* abarcan de 1820 a 1836, a partir del conocimiento de su futuro esposo y pronta boda, las adversidades que sufrieron desde un principio, el exilio en Londres, la repatriación y, finalmente, la muerte del general. Es una obra que “permite vislumbrar tras la omnipresente y totalizadora figura del hombre-héroe la presencia de la «mujer patriota». Juan de la Vega fue la compañera y la enfermera secretaria en muchas ocasiones y, como tal, responsable de la correspondencia con todos los núcleos conspiradores españoles y extranjeros ligados al héroe Mina.” (Romeo, 2000: 219).

El escrito obvia el protagonismo del célebre guerrillero durante la Guerra de la Independencia, aunque en algunos pasajes todavía resuenan los ecos de la conflagración. Para lo que aquí nos concierne interesan más sus *Apuntes para la Historia* por los dos episodios violentos en que ella se vio envuelta: el asalto al palacio real del 7 de octubre de 1841, promovido por Diego de León, y el golpe militar que destituyó al gobierno y regencia del duque de la Victoria (Espartero) en julio de 1843. En ambos relatos la condesa hace continuos alardes de su lealtad inquebrantable a los principios constitucionales y al importantísimo papel del pueblo en su preservación, “ese pueblo tan mal tratado siempre por las clases que se suponen privilegiadas, cuando el verdadero privilegio se debe tan sólo a la virtud” (p. 253). La caída de Espartero, debida a una serie de conspiraciones vergonzosas “en contra de la libertad de España”, después de un



breve asedio de Madrid por las tropas de los generales Aspiroz y Narváez en julio de 1843, ocupa la segunda parte de la obra, por lo que pudo repercutir en la tarea que ella tenía encomendada en tanto responsable de la seguridad de la futura reina. El temor de un asalto al Palacio, defendido por la Milicia Nacional, le lleva a elogiar a esta guardia real, que “sufrió las penosas fatigas del sitio en medio de los ardientes calores de la estación, no sólo con fortaleza, sino con alegría, que sólo puede nacer, en tales casos, del convencimiento de que se defiende la causa de la razón y de la justicia.” (p. 419). A la vez que censura la traición de la jerarquía militar, disculpa a los soldados, que se limitaban a cumplir unas órdenes, si bien “no debieran ufanarse, porque, en último análisis, ni el soldado nace siéndolo, ni siempre muere en este estado, y vuelto y confundido con el pueblo, de donde salió, concluye por arrastrar la cadena que sus manos han forjado para oprimir a sus conciudadanos y cuyo peso le alcanza también” (p. 433).

De novela histórica califica CARLOTA COBO su obra *La ilustre heroína de Zaragoza o La célebre amazona en la Guerra de la Independencia* (1859). En efecto, pertenece a dicho género, pues se trata de una biografía anovelada sobre la vida de su madre, publicada a los dos años de su muerte, y donde la verdad histórica sirve de palimpsesto a una ficción, con algunas claves que Ana María Freire ha conseguido desvelar (Freire, 2005)<sup>2</sup>. Novela histórica, pero popular, apunta por su parte M<sup>a</sup> del C. Simón Palmer, “con una fuente oral y otras documentales e ilustrada con grabados que reflejan las acciones heroicas”, donde “el lenguaje, muy sencillo, busca la identificación con personas poco ilustradas como eran entonces las mujeres de una parte y, de otra, los soldados.” (2001: 484). De otra manera no hubiera alcanzado el éxito que cosechó en su momento entre unos lectores poco exigentes, atraídos por el mito. Buena prueba de ello es que la novelista ofreció la edición completa como donativo al Ejército de África para la campaña de 1859, con “la satisfacción de que los actos heroicos que relataba servirían de estímulo a los soldados” (*ibid*: 487).

El relato comienza cuando Agustina, recién casada con Roca, un militar de carácter violento, vive en Barcelona. Un nuevo des-

<sup>2</sup> “La novela, no sólo folletinesca (en sentido peyorativo), sino carente de cualquier valor literario, encierra, sin embargo, mucha más verdad histórica sobre la protagonista que cualquier otro texto conocido sobre este personaje” (Freire, 2009: 635).



tino obliga al matrimonio a trasladarse a Mahón, con gran pesar de la joven, al tener que separarse de su familia. En pleno viaje se declara una tempestad que hace naufragar al barco, pero ambos se salvan, en el caso de Agustina gracias al auxilio del capitán, Luis de Talarbe. En la ciudad balear la heroína se hace amiga de Clemencia, quien le cuenta la historia desgraciada de su vida, dando lugar a un segundo relato que irá enlazándose con el principal. Al cabo de unos meses, Agustina retorna con su esposo a Barcelona, justo en el momento en que las tropas francesas están a punto de apoderarse de la ciudad. Roca deja en secreto la ciudad y al poco su mujer recibe la noticia de su muerte. Decide entonces trasladarse a Zaragoza, donde había ido a vivir su familia. Durante el viaje se encuentra de nuevo con Talarbe, surge el amor entre ellos y se casan, bajo la condición que ella le impone de no consumir el matrimonio hasta pasado un año de luto. Llegan a la capital aragonesa en el momento en que la asedia el ejército francés. Es entonces cuando Agustina protagoniza su célebre hazaña de sustituir en la batería del Portillo de San Agustín al último artillero malherido, ocupando su lugar y contagiando de esta manera a otros defensores a proseguir la lucha. De resultas de su proeza el general Palafox la premia con el nombramiento de oficial del ejército español.

Tras la capitulación de la ciudad ella y su marido pasan por una serie de peligrosos avatares hasta la finalización del conflicto bélico, momento en que Agustina se entera de que su primer marido no había muerto. La pareja se ve obligada a separarse: Talarbe se embarca rumbo a América, mientras que ella se reúne con Roca, llevando una existencia infeliz hasta el fallecimiento de este. Contrae nuevo matrimonio y se traslada a Ceuta, donde vivirá sus últimos años ejerciendo prácticas devotas y caritativas.

Cuando Carlota Cobo escribe su novela, ya se había creado una aureola de leyenda sobre su madre. Textos de todos los géneros y una tradición oral traen su nombre como ejemplo de la valentía que puede demostrar una mujer. La biografía abunda en este paradigma, según se declara en el Prólogo:

“... todos los que sentimos correr por nuestras venas sangre ibérica, hemos cifrado un noble orgullo al considerar que esa española, inspirada quizá y acaso creada por la Providencia, y por uno de sus impenetrables juicios, en una de las regiones de su predilección, formó de ella el tipo más puro, mas esacto y mas sorprendente de virtud, heroísmo y abnegacion, que el mundo entero admirará”.



Todas las acciones de la ilustre heroína concurren en la demostración de una personalidad, que, si en un principio se revela frágil conforme al canon femenino, se fortalece muy pronto ante las primeras adversidades, empezando por la convivencia con un marido despótico. Este, por ejemplo, la recrimina porque no se comporta con la debida sumisión femenina: “Agustina; la mujer ha nacido para vivir bajo el dominio del hombre, para ser sumisa, y no altiva cual tú”, a lo que ella replica: “Es verdad que soy altiva, mas es cuando las circunstancias lo exigen; no me humillo, es muy cierto; empero es porque mi frente puede estar erguida; rechazo los yugos, no lo niego. (...) Soy fuerte con el fuerte, y débil con el débil: y hé ahí por qué tú, de carácter dominante, no puedes tolerar estos principios que se rebelan contra la tiranía” (pp. 58-59). Bajo el precedente teresiano, aunque sin nombrarlo, Agustina se entusiasmaba ya de niña con las lecturas épicas (“las proezas realizadas por los habitantes de Numa y Sagunto”, las de Juana de Arco<sup>3</sup>) y se monta quijotesca sus propias fantasías: “¡Cuántos encantos tiene para mí la lectura de estas famosas guerras! En ellas se encuentra el valor prodigioso, el heroísmo, la astucia, la maldad, la infamia, la fábula y todo cuanto puede representarnos el mundo antiguo y moderno. Esta lectura me entusiasma; produce en mi corazón toda clase de sensaciones” (pp. 2-3).

En una entrevista que le hizo Luis Martínez Escauriaza a una anciana de Ceuta, María Antonia Roza Arrabal<sup>4</sup>, que la había conocido, esta le informa sobre los hechos valerosos que la propia Agustina le había contado, desde su insólita actuación en el Portillo, junto a otras acciones igual de admirables mientras duró el Sitio zaragozano, hasta su última participación en la batalla de Vitoria, bien que con alguna que otra alteración<sup>5</sup>, dándole un último consejo, muy propio de su personalidad: “Si algún día tienes hijos, María, hazlos militares; que una conciencia patriótica es el mejor don que puede tener un caballero, pues si en la profesión

<sup>3</sup> Cf. n. 4.

<sup>4</sup> “Dos héroes de antaño. Agustina Zaragoza y Jacinto Ruiz”, en *Por esos mundos*, núm. 160 (mayo, 1908), pp. 432-438.

<sup>5</sup> No se ajusta, por ejemplo, a la verdad histórica, el hecho de que Agustina le dijera que estaba en Zaragoza con su marido, Juan Roca Vilaseca, sargento de artillería, y que después siguió con él al ser hechos presos, fugándose juntos. Por razones evidentes le oculta la relación amorosa que tuvo con Talarbe, su compañero de fuga y de fortuna, hasta su separación, después de saber que el primer marido estaba vivo. Si le confiesa a su interlocutora que no le volvió a ver en diez años, creyéndole muerto.



de las armas se experimentan sinsabores, no hay satisfacción comparable a la que se siente cuando se ha defendido la patria como un héroe”<sup>6</sup>. Toda la novela conduce a este mismo extremo, de una mujer que vence las continuas dificultades, arrostra toda suerte de peligros y alcanza una talla humana que rompe los estereotipos femeninos.

En el terreno de la pura ficción narrativa las novelas escritas por mujeres, aparte de sumar un número muy reducido, poseen un valor muy desigual. La obra más temprana es *La española misteriosa y el ilustre aventurero, ó sean Orval y Nonui* (1833) de CASILDA CAÑAS DE CERVANTES. Pocas noticias se tienen de ella. Se sabe de su origen murciano y de su afición a la poesía. Quiso publicar sus composiciones, pero el Consejo de Castilla le denegó el permiso el 12 de abril de 1831, al estimar el informe preceptivo de la Real Academia no haber hallado “entre todas las producciones que contiene una sola que pueda llamarse mediana”. Ella, sin embargo, no se desalentó y volvió a solicitar la autorización dos veces más, sin resultados positivos (Serrano y Sanz, 1975: 174-5).

La pobreza de imaginación y estilo poéticos que el censor le aplicaba a sus composiciones puede extenderse también a este relato suyo, de carácter alegórico, falto de interés. Viene marcado por un espíritu reaccionario bajo el lema sagrado común a casi todos los escritos sobre la Guerra de la Independencia: Religión/Dios, Patria y Rey (Montesinos, 1977: 23). La escasa trama narrativa se despliega en una sucesión de cuadros bélicos a través de la geografía emblemática de Bailén, Zaragoza, Gerona, Valencia y Vitoria, espacios por los que transita una pareja de jóvenes enamorados que pronto conciertan matrimonio: Nonui, anagrama femenino de la Unión, “causa principal de los triunfos obtenidos por los españoles contra el tirano de Europa” (p. 217), y Orval, anagrama masculino del Valor “imperterritito de los mismos Iberos” (p. 218). Juntos, o por separado, desempeñan ambos, en especial Nonui, un papel decisivo en la lucha contra el ejército invasor. Con su simbólica unión se convierten en el factor necesario para lograr la victoria, a la par de convertirse en estandartes de la lucha por la libertad. Auxiliares suyos son la joven Grudtai, que representa la Gracitud; Fenciobi,

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 435.



el Beneficio, y Datella, la Lealtad. Los enemigos franceses también aparecen representados por personajes alegóricos de signo contrario: la Desunión, anagramizada en Suisóné; la Cobardía, en Dabiroc; la Falsa Sabiduría, en Firusbalsiadai, y la Sensualidad, en Densalui.

Dentro del maniqueísmo que articula la novela, la nota discordante la proporciona uno de los enemigos, Densalui, quien intenta conquistar sin éxito a Nonui. En una ocasión en que él se precipita por una sima y queda malherido, la joven se compadece y lo salva con la ayuda de otras personas. Una vez se cura, se arrepiente de sus fechorías, cambia su nombre por el de Dalisben, abandona la lucha armada y se va a vivir con sus buenos amigos, la pareja de protagonistas, desenlace tan disparatado que roza el morboso *menage à trois*. La regeneración moral que experimenta este personaje es una buena prueba del digno comportamiento del pueblo combatiente español, presto a compadecerse de sus enemigos. No será el único caso de un militar desengañado con el imperialismo napoleónico<sup>7</sup>. Antes de morir, se lamenta además de ver cómo el pueblo español ha renunciado a los ideales que le movieron a la lucha desde el momento en que repudiaba al régimen fernandino. Conviene reparar en que la obra se publica en la fecha crítica de la muerte de Fernando VII, de manera que “la autora parece demandar la unión de los españoles sobre la base de la comunidad de tradiciones, dejando de lado toda la perniciosa influencia francesa” (Sánchez García, 2008: 164).

“Toda la novela está al servicio de una ideología conservadora, patrioterica, y mezcla la idea política con la moral, la religión, buenas costumbres y virtudes de un modo inconcebible”, afirma M. I. Montesinos (1977: 27). En efecto, el discurso narrativo se torna caótico por no acertar su autora a articular como es debido los dos planos sobre los que se sustenta, el real y el simbólico. Los saltos espaciales y temporales indiscriminados, la mezcla de estilos, desde el más puro barroquismo farragoso y pedante, hasta el pedestre y contrahecho; el cajón de ingredientes culturales donde se amalgaman el relato bíblico, la mitología, épica clásica, historiografía latina, historia de España medieval; los excursos religiosos y morales sin orden alguno, convierten su

<sup>7</sup> Caso similar al del militar francés Casimiro Rodolphe, enamorado de la protagonista, en *Teodora, heroína de Aragón*, novela que se atribuye a Francisco Brotons (Valencia, 1832) (Freire, 2009: 637-8).



lectura en algo farragoso, malográndose el esfuerzo puesto por la escritora. Sirva de muestra el párrafo de su comienzo: “Hollaban con sacrilego furor los hijos de la regicida Pirene el fértil suelo de la hermosa Iberia en el año de 1808, sembrando la desolación y la muerte por doquier les infundía su arbitrariedad“. Las referencias recurrentes a la Patria y a la Religión son, por otra parte, los nutrientes que animan el compromiso político de que hacen gala los protagonistas, de cara a una defensa a ultranza en consonancia con el espíritu del levantamiento popular: las mujeres (madres, esposas, novias) invitan a los hombres a tomar las armas; la tierra española resulta un auténtico paraíso; la nación es el “León invencible” que se enfrenta a las “Águilas de Imperio”, con caudillos que se hacen herederos “de Viriato y de Serterio, los imitadores del gran Pelayo” (p. 113); en tanto que al país vecino se le demoniza por sus ínfulas imperiales y por corromper a la juventud con sus ideas revolucionarias.

Al margen de su ultramontanismo la obra lleva consigo una indiscutible marca femenina. El papel principal lo desempeña una mujer, Nonui, plena de atractivos, capaz de desempeñar un liderazgo, acaparar el interés de cuantos le rodean, recibir toda clase de atenciones de su enamorado y salvar hasta a un enemigo francés. Es una mujer, por lo tanto, excepcional: “la esposa de Orval no es una mujer que deba estar sujeta a las debilidades de su sexo; sino que superior a toda hipérbole, escede a su misma comprensión” (p. 142).

*Casilda ó Episodio de la Guerra de la Independencia* es una novela corta de ANTONIA RODRÍGUEZ DE URETA, perteneciente a su colección de *Leyendas morales* (1889). Esta escritora, hoy día olvidada, fue inspectora de enseñanza secundaria y autora de varios manuales de lectura para las escuelas católicas (Hibbs-Lissorgues, 2008: 330). Colaboró en revistas y periódicos de fin de siglo, dirigiendo además la *Semana Católica* y el *Archivo católico* de Barcelona (1889-1902). La mayor parte de sus escritos son de carácter religioso, sobre beatos y beatas, y piadoso (Simón Palmer, 1991: 394-395). Interesada por el mundo de la infancia, fundó en Madrid un asilo de huérfanos en 1889. Residió en Manila cerca de diez años, lugar donde ambientó su primera novela, *Pacita o La virtuosa filipina* (Barcelona, 1885).

El relato que nos ocupa transmite el mensaje de la reconciliación entre enemigos, explicable por la lejanía de los sucesos de triste memoria: “vamos a narrar hoy un hecho que, sin entibiar



en el corazón el amor a la patria, fortifica otro sentimiento no menos sublime y profundamente cristiano: el amor a nuestro prójimo; sentimiento que, si por congénita desventura de la humana especie, ha de transigir con la dura ley de la guerra, puede y debe resplandecer cuando el enemigo está humillado”.

La trama arranca en la fecha memorable del 2 de mayo, día en que Casilda, una niña huérfana de madre que vive en Madrid bajo el cuidado de su tía, es condenada a muerte, “porque se le había encontrado suspendida de una cinta atada a su negro delantal de seda, una diminuta tijera de bordar” (p. 83). El personaje viene a ser un remedo de la célebre Manuela Malasaña, a la que prendieron y ejecutaron en Madrid el día del estallido por llevar un instrumento de costura. Casilda, sin embargo, se salva de la muerte gracias a un providencial desmayo en el momento de la descarga fusilera. A partir de entonces se despertó en ella una fuerte animosidad contra los franceses y, a pesar de su corta edad, no se arredra ante su presencia y les increpa: “¿Cómo te atreves á hablarme, facineroso? ¿No ves que sólo respiro venganza contra vosotros, que soy española y por añadidura madrileña? (...) Sois unos cobardes, malditos franceses” (p. 88).

Tras esta presentación y después de anudar algunos episodios de tinte folletinesco, la autora da un salto temporal en la vida de Casilda y la sitúa en el reinado de Fernando VII, contra quien lanza duras críticas. Un oficial francés, muy caballeroso, se prenda de la ya joven muchacha, siendo correspondido: “¿Cuán ajena estaba la pobre niña de que su corazón amaría á uno de los que ella apellidaba los enemigos de su patria!” (p. 106). El padre, un viejo militar que había regresado al hogar, consiente en los deseos de su hija por casarse con el novio, pero el hermano manifiesta su oposición, pidiéndoles que celebren la boda sin estar él presente. Al final, todo se resuelve felizmente.

El feminismo que deja traslucir la novelita se plasma en las reacciones contrapuestas por parte de Casilda: de un lado, su osadía y pruebas de valor durante la guerra, en la estela de las afamadas heroínas; luego, terminada la guerra, su enamoramiento de un oficial francés y disposición a casarse contra la voluntad de los suyos y demás gente de su entorno<sup>8</sup>. El paso de los años,

<sup>8</sup> “La reconciliación posible entre franceses y españoles se ve, por ej., en una obra de Juan Lombía *El Dos de Mayo (Prólogo en un acto a El Sitio de Zaragoza)*, Imprenta Nacional, 1848, cuyo cuadro final presenta a un suboficial francés que, deseoso de rendir homenaje a los dos artilleros españoles, encabeza un cortejo de ocho artilleros españoles que llevan a hombros las cajas que contienen los restos mortales de sus compañeros. (Demange, 2004: 88).



casi a un siglo del referente histórico, explica el sentir benévolo de la escritora con respecto al pueblo francés<sup>9</sup>, pues no se trata aquí de una regeneración moral, como era el caso del militar en la novela de la Cañas de Cervantes. La única justificación narrativa de que se vale la escritora es que el enamorado de la joven había contribuido a salvarle la vida, cuando era niña, tras el fusilamiento. El relato incide en la raíz liberal y revolucionaria de un pueblo en lucha, con la particularidad de que Casilda no pertenece a una clase humilde, sino a una burguesía media (su padre es coronel bajo las órdenes de Palafox en Zaragoza y su hermano es igualmente militar de la misma compañía), lo que pone de relieve el cambio de visión histórica en la última parte del siglo, concediendo un protagonismo indebido a la burguesía en esta guerra, a costa de las clases populares (Demange, 2004).

La orensana EDUARDA FEIJOO DE MENDOZA, autora de novelas históricas, publicó por esos mismos años, otro “Episodio de la guerra de la Independencia”, así subtitula su novela *El Avia y el Miño* (1890). La acción se sitúa en 1810, cuando “la grandiosa epopeya (...) guerra de gigantes” se encontraba “en su período álgido”. El tema central, sin embargo, no es el de la contienda militar, sino el amoroso; la guerra sirve aquí tan sólo de telón de fondo. En la villa de Rivadabia [*sic*], entre el Avia y el Miño, se levanta una casa señorial, donde viven Mariano Filgueira de Amoeiro, un “guerrillero de los más valientes”, su hija Lucila y un sobrino, Eduardo, médico “que cambió sus libros por la lanza y la carabina del guerrillero”. Formaba parte también de la familia una joven adoptada de niña, Milagros. A los dos primos les unen los lazos amorosos, para envidia y desesperación de esta última, enamorada en secreto de Eduardo. Si la primera figura como un “ángel” de bondad, la segunda “había nacido con malas pasiones”, de manera que se vale de todos los medios posibles para arrebatarse el prometido a su rival. La ocasión se le presenta cuando entra en tratos en Orense, ocupado entonces por las tropas enemigas, con un capitán francés, de nombre Edmundo Riviere, interesado por Lucila. Planean raptarla la noche anterior a su boda, al tiempo que Edmundo asaltaría con sus soldados el palacio de D. Mariano. Después de una

<sup>9</sup> Compárese, por ejemplo, con *Sor Inés* (1815), novela de Vicente Martínez Colomer, donde la protagonista, Isabela Trilles, es pretendida por un coronel de caballería francés, pero escapa de él refugiándose con su familia en una casa de campo (Jiménez Bartolomé, 2005: 358-9).



cruenta lucha contra los sirvientes, se llevan presos a sus ocupantes a Orense. Mandaba allí el general francés Dumont (*sic*, por Dupont), “un caballero en toda la extensión de la palabra; si Napoleón hubiese mandado á España muchos como él no habría tenido la guerra el aspecto de crueldad que tuvo” (p. 65), precisa la autora. Tan pronto se entera este último de la fechoría que había cometido su asistente, lo mete en prisión, a la vez que recompensa a Lucila concediéndole la libertad junto a la de aquel familiar suyo que curó a su hijo de una herida grave. Como ignoraba si se trataba del padre o del prometido de la joven, ella misma debía declarárselo. La joven se encuentra entonces en el grave dilema de elegir entre su padre y Eduardo. El deber filial le obliga a Lucila a decidir por el primero, pero, al tiempo, urde un plan, consistente en invitar a los oficiales del regimiento francés a una cena y suministrarles un veneno en la bebida que ella misma ingeriría. Así sucede y cuando todos la daban por muerta, Eduardo, ya a salvo, revela que ese veneno era un simple narcótico. La historia termina con la partida a Londres de la pareja.

Este lance final de la novela, ejemplo de heroicidad femenina, recrea con otras variantes el tema del cuento de Alarcón *El afrancesado* (1856), con el patriota que invita a un grupo de franceses a una opípara cena y los mata después con una dosis de veneno diluida en el vino. La anécdota se funda en una tradición oral de raíces lejanas que se remontan a Apiano y estaba extendida por Europa<sup>10</sup>. Eduarda Feijoo atribuye la misma acción a su personaje, pero para evitar que muera, cambia la pócima fatal por un narcótico. Fuera de esta coincidencia, el texto suyo resulta mucho más pobre que el del autor de *El sombrero de tres picos*. La novela adolece de numerosas deficiencias, por su estilo simplón, pobreza narrativa y descuidos en la lectura impresa, reveladoras de una escasa cultura literaria<sup>11</sup>. Con todo, interesa por ser un exponente más de una perspectiva que retrata a la mujer enfrentada a unas condiciones extremas y con la suficiente capacidad para vencerlas, a base de un valor igual o superior al del hombre, desautorizando con ello la imagen tópica del ‘ser

<sup>10</sup> Cf. los trabajos clásicos de A. H. Krappe, “The source of P.A. de Alarcón’s *El afrancesado*”, *RRQ*, XVI (1925), pp. 54; W.L. Fichter, “El carácter tradicional de *El afrancesado* de Alarcón” *RFH*, VII (1945), pp. 162-163, y José F. Montesinos, *Pedro Antonio de Alarcón*, Madrid, Castalia, 1977, p. 121.

<sup>11</sup> “Si los encontramos [los recursos folletinescos] todavía en *El Avia y el Miño* es porque se trata de una novela desfasada, trasnochada, si hemos de creer que fue escrita en 1890.” (Freire, 2009: 643).



frágil’ o ‘ángel del hogar’: “¿Creíais que una española y gallega, añadió con salvaje energía, podía nunca, jamás, capitular con vosotros?” (p. 107), dice a sus víctimas, y apostilla la autora: “¡Oh Napoleón! ¿cómo has de triunfar en un país, donde las mujeres obran así?” (p. 108). Conviene asimismo destacar la imagen benévola que se ofrece del general Dupont, entrevistado como un militar de noble proceder y hasta compasivo con el enemigo: “era una excepción por su justo y generoso modo de conducirse con los españoles (p. 92), contrario además a la invasión napoleónica: “se lamentaba con sus íntimos de la imprudencia del *Grande hombre*, pues así llamaba á su Emperador, y por su gusto no habría venido á España” (p. 65). La escritora se hace eco aquí de la simpatía que se ganó por su caída en desgracia ante Napoleón. No así por lo que se refiere al resto de los militares, descritos como glotones y borrachos durante el banquete, y por supuesto, al pérfido capitán Riviere, el reverso de Eduardo, a quien “no le agradaba matar hombres y decía que él había venido al mundo para dar la vida y no la muerte” (p. 22). Igual de significativo en estas estampas contrapuestas es el hecho de que mientras el padre de Lucila aconseja a esta y a su prometido que dejen de combatir -“No más guerra. Bastante hemos hecho. Huye al extranjero y casaros allí” (p. 121)-, los españoles se comporten salvajemente contra las tropas francesas, después de que murieran los oficiales: “la mortandad fue horrible, era tal el aborrecimiento que sentían los españoles por los franceses, tales las ofensas y el ódio que le [*sic*] inspiraban, que como fieras se cebaron en ellos.” (p. 113).

El corpus teatral de autoría femenina en torno a la Guerra de la Independencia responde a dos modalidades, las loas de carácter alegórico y el drama, con un número muy reducido de textos y, por añadidura, de aparición muy tardía. Bien avanzado el siglo se representó una loa de BLANCA DE GASSÓ Y ORTIZ<sup>12</sup>, *Dos de Mayo* “estrenada en Madrid con extraordinario aplauso en el Teatro-Romea, en la noche del 2 de Mayo de 1873, y en el precioso teatrillo de los Sres. De Malpica”. La galería de personajes de esta obrita la componen una serie de figuras alegóricas que encarnan atributos morales o de otra índole en el juego dramáti-

<sup>12</sup> Sobre su obra poética y noticias biográficas, cf. Francisco Linares Valcárcel, “Una cala en la poesía femenina del siglo XIX: *Corona de la infancia* de Blanca de Gassó”, en *Garoza*, 1 (septiembre 2001) <http://webs.ono.com/garoza/G1linaresvalcarcel.htm>.



co de la contienda: Ambición, Justicia, Prudencia, Gloria, la Historia, España y Francia. El escenario representa un jardín frondoso, en donde aparecen dialogando los dos países. España se muestra orgullosa, confiada y leal, en tanto que la nación vecina personifica desde un principio la traición, bajo la excusa de penetrar en el territorio para ir camino de Portugal. Las demás figuras, a medida que entran en escena, prestarán su auxilio a estas dos principales. Mientras que la Ambición, por ejemplo, anima a la invasión, la Prudencia y el Amor patrio denuncian las ocultas intenciones del enemigo. Y sucede el inevitable levantamiento con su desenlace histórico. La Justicia, la Gloria y la Historia sellan con su presencia el final apoteósico.

El lenguaje de la pieza acusa los tópicos habituales del género propagandístico, insuflados de un patriotismo nostálgico y retórico, a base de expresiones grandilocuentes sobre el levantamiento popular (“es de Madrid cada hijo / un héroe que se agiganta”, “sobre su sepulcro enlaza / con el laurel de los héroes / de los mártires la palma!”), referencias a los nombres ilustres de un pasado glorioso (Carlos Quinto, Pelayo e Isabela [*sic*]), y un tributo a las madres y esposas, cuyo lamento resuena cual un corifeo trágico (“con lágrimas / regad los tristes laureles / que hoy vuestros deudos alcanzan!”). Contrapunto del tono exultante son las imprecaciones al enemigo francés: Francia, “tú eres / la torpe ambición indigna, / que honores y gloria ofreces, / y al que protejes humillas, / revolcándole en el lodo / de mal encubierta envidia”; “Francia, escucha; tú engreída / con los lauros que alcanzáras, / por la traición pretendiste / que España fuera tu esclava... / y tu ambición y tu gloria / tumba hallan hoy en España” (p. 17). Blanca de Gassó se limita, pues, a acuñar unas fórmulas que la tradición había venido acarreado, pero sin el fulgor primitivo, y más cuando ya desde la época isabelina se apelaba a unas vías dramáticas que, con sus entramados domésticos, apelaban con mayor emoción a la memoria dolorosa (Salgues, 2007: 268-9).

Es esta la modalidad que escoge ROSARIO DE ACUÑA para su pieza *Amor a la patria* (1877), una de las obras de mejor factura en el repertorio teatral del siglo, cuyo estreno tuvo lugar el 27 de noviembre de ese año bajo un pseudónimo, el de Remigio Andrés Delafon. Se la dedicó a su abuela, de cuyos labios había oído en su niñez “relatar los hechos asombrosos que presenciaste en la heroica guerra de la Independencia; y más de una vez he llorado conmovida, al oír las escenas desgarradoras de la epopo-



ya más grandiosa de nuestro siglo”. La acción se localiza en una casa de las inmediaciones del célebre Portillo zaragozano el día clave del 2 de julio de 1808. Los personajes principales lo componen una madre y sus dos hijos. En las primeras escenas, aquella mantiene un diálogo con su hija María; en las siguientes, con su hijo Pedro. Mientras que las dos mujeres cifran el espíritu patriótico y amor a la causa, el varón, por el contrario, encarna a un afrancesado convencido, portavoz de las ideas revolucionarias, hasta el punto de que se incorpora al ejército francés, donde alcanza el grado de oficial. Madre e hija están dispuestas en pleno asedio del barrio a volar su casa en plan numantino, antes de que se apoderen de ella los atacantes:

“¡¡Por la patria mía,  
aunque mujer, la sangre de mis venas  
late con entusiasmo; y por su dicha,  
por verla libre de extranjero yugo,  
por conquistar su libertad bendita  
y mirarla temible y poderosa,  
la vida, es poco, el alma perdería!!” (p. 8).

renunciando a aprovecharse de la debilidad propia de las mujeres:

“¡Triste fragilidad de las mujeres!...  
¡¡El haberla tenido me avergüenza!!  
¡Basta ya de llorar; la patria mía  
necesita sus hijos y, en la guerra,  
no se vierte el raudal de nuestros ojos,  
si no la sangre que la vida presta!!” (p. 16).

Cuando entra en escena el hijo, de quien hacía nueve años que no tenían noticias, la madre, tan pronto lo reconoce con su ropa de militar francés, se sume en el dilema angustioso de decidir entre el amor maternal y el de la patria. El diálogo entre ellos consigue un clímax dramático que la autora maneja con maestría. Pedro procura convencer a su madre de las excelencias del ideario napoleónico, porque “enseña al pueblo á conquistar derechos” (p. 24), en tanto que ella le replica escandalizada que es a costa de la libertad: “¡¡Yo te diré que al peso de sus huestes / tal vez, Europa conmovida caiga, / en tanto que la noble patria mía / de su yugo ominoso se levanta!!” (p. 25). La principal novedad de la pieza reside en ese debate interno que sostiene la buena



mujer y en el desenlace de la muerte del joven a manos de su hermana, ignorante de la identidad de su víctima. La madre, además, prefiere hacerse pasar por traidora a los ojos del pueblo, pues no le importa que le vean abrazada al cadáver del joven, un desconocido para todos, en medio de un dolor que no le impide, sin embargo, dirigirse a sus vecinas al grito de “¡Á defender España, hijas del pueblo!” (p. 34)<sup>13</sup>. La marca feminista de la pieza se modula claramente en tal oposición de sexos, equipolente a la de los dos bandos en lucha; en la solución maternal, y en el castigo que el hombre recibe de su hermana. Rosario de Acuña metafórica de esta manera, a través del drama doméstico, la equivalencia de género entre ‘madre’ y ‘patria’ (Fernández García, 2009: 778).

Despoja además a su obra de la típica parafernalia teatral que acusan tales espectáculos de índole política, en un escenario donde únicamente cumplen función los gestos y las palabras, con un mínimo de retoricismos, sin necesidad de aludir a la Cruzada, a las águilas imperiales, a los leones españoles, a la glorificación de la monarquía, a las arengas militares, etc. (Romero Peña, 2008: 375-6). Le basta con minimizar la guerra en el seno de una familia para dimensionar un drama de orden colectivo, sin valer-se tampoco de patrones masculinos.

La participación femenina en el terreno poético es puramente testimonial. Se reduce a algún que otro suelto para obras conmemorativas de la Guerra de la Independencia<sup>14</sup>, sin más valor que cualquier poesía de circunstancias. Con ocasión de la muerte del general Castaños el 25 de septiembre de 1852, el teatro del Príncipe propuso dos días después al mundo literario la confec-

<sup>13</sup> El público aplaudió la obra, pero los comentaristas de los diarios zaragozanos, aun sin desmerecerla, le pusieron algunos reparos: “para unos, aquel amor de patria en una madre no era verosímil; para otros, peca de exageración en sus patrióticas bizarrías, y sus indecisiones sobre el camino a tomar no caben” (Bolado, 2007: 72).

<sup>14</sup> Véanse los repertorios bibliográficos de Ana María Freire López, *Índice bibliográfico de la Colección Documental del Fraile*, Madrid, Servicio Histórico Militar, 1983; Id., *Poesía popular durante la Guerra de la Independencia*, Londres, Grant & Cutler, Ltd., 1993; Juan González Castaño y Ginés José Martín-Consuegra Blaya, *Impresos de patriotas: antología de la publicística en el reino de Murcia durante la Guerra de la Independencia (1808-1814)*, Murcia, Editora Regional, 2006; María del Pilar Salas Yus, *Descripción bibliográfica de los textos literarios relativos a los Sitios de Zaragoza*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2007; Juan Jiménez Fernández (ed.), *Antología poética de la francesada: (1808-2008)*, Jaén, Universidad de Jaén, 2008, y Joaquín Álvarez Barrientos, “1808-1814: Escritores en guerra. El concurso literario por los sitios de Zaragoza”, en *El comienzo de la Guerra de la Independencia. Actas del Congreso internacional del bicentenario: Madrid, 8-11 de abril de 2008*, dir. Emilio de Diego; coord. José Luis Martínez Sanz. Madrid, Ed. Actas, 2009, pp. 589-626.



ción de una Corona Poética en homenaje al finado. Respondieron positivamente nueve escritores, entre ellos, dos mujeres, GERTRUDIS GÓMEZ DE AVELLANEDA, cuyo nombre figuró en primer lugar y en letras de mayor tamaño, y ÁNGELA MOREJÓN DE MASSA. No se sabe si se llevó a cabo el recital en los escenarios. Al ser obra colectiva resulta imposible atribuir la paternidad de cada uno de los versos. (González Subías, 2005).

La Avellaneda había dedicado anteriormente otro soneto, “Al monumento del Dos de Mayo”, para un repertorio que editó Braulio A. Ramírez en 1849 en el que figura también otra composición de AMPARO LÓPEZ BAÑO, “Dos de Mayo”. Siguiendo, como otros muchos escritores, las huellas de Quintana, la poetisa cubana apostrofa al mármol, celebrando “Que en ti ha grabado la nación ibera / La página más pura de su historia”, superior incluso a las de “Lepanto, Cirinola, Otumba”, pues hizo decaer “la estrella del tirano armipotente”, Napoleón. Otros dos poemas más compuso a la memoria del caudillo: “A la tumba de Napoleón en Santa Elena” y “A Francia. Al tratarse de la traslación de los restos de Napoleón a París”, en los que reconocía su grandeza militar, a “la Europa estremecías”, la cual no le libró de un justo castigo por su “ambición y orgullo”.

La prolífica PILAR SINUÉS escribió un romance histórico sobre “Agustina de Aragón”, al modo de pliego de cordel, destinado a un público poco instruido, en donde relata la hazaña de la heroína. A falta de datos biográficos suple con inventiva su semblanza, haciéndola originaria de Zaragoza y que el artillero era su amante, antes de describir su proeza: “Loca de dolor, y ardiendo / en deseos de venganza, / despidiendo por los ojos / del furor todas las llamas, / Agustina de Aragón / iracunda se levanta; / en la mano de su amante / aun una mecha inflamada / mirad, y con ímpetu bravo / de la mano se la arranca.” Los versos no sólo resaltan los típicos atributos del mito, sino que refuerzan el feminismo al agregar el detalle del auxilio que le presta la Virgen en su hazaña.

Junto a estas autoras reconocibles figuran otras encubiertas, bajo seudónimos genéricos, imposibles de identificar como La Española, La Española en la Corte, La Aragonesa fernandina, La Madrileña, Una Musa murciana, Una Patriota de la Isla de León o Una Señora inglesa (Freire, 2008: 267), Una Dama malagueña, Una Murciana, Una Patriota de la Isla de León, Señoras de Cartagena, Una señorita (Freire, 1993) o, incluso, aún más ocul-



tas, bajo unas iniciales, cuyo reconocimiento de sexo lo hacen plausible determinados indicadores. Una exploración más a fondo sobre volúmenes colectivos, álbums, folletos, diarios y revistas, engrosaría el breve corpus literario con que contamos hasta el momento, al que habría que sumar testimonios ajenos a una voluntad de estilo como las proclamas, panfletos (Cantos Casenave, 2008 (a): 199-210; Id. (b), 2008: 161-336) y una correspondencia privada. Dentro de este lote ya disponemos de una serie de nombres, cuyo testimonio se presenta cargado de pasión ante una guerra que vino a alterar su tranquila existencia. Entre otros, cabe mencionar los que registra el reciente estudio colectivo *Heroínas y patriotas* (2009): la Madre Joaquina de los Dolores, prelada del convento de clausura de Santa Ana en Córdoba, testigo del saqueo de Córdoba en junio de 1808 (Acosta Ramírez, 2009: 65-66), y María Josefa de los Dolores García, “la Tinajera”, autora de unos *Memoriales* inéditos (Reder Gadow, 2009: 180-9). Más lo que aportan otras investigaciones: la monja exclaustrada del convento salmantino Rosa María de Jesús, reportera de un viaje que hizo a Savona para visitar al Papa recluido en prisión por orden de Napoleón (Freire, 1983: 80; Espigado: 2009, 328); Manuela López de Ulloa, autora de una proclama, encubierta bajo la firma de *Vuestra verdadera española*, donde se declara “ardiente defensora del trono y del altar y azote fustigador” en la prensa “de las veleidades liberales” (Espigado Tocino, 2009: 329), y de unos cantos poéticos dedicados a Lord Wellington (Freire López, 1993: 73); Catalina Maurandi y Osorio, autora de un folleto que lleva por título *Una española a nombre de todas las de su sexo* (Delgado, ed., 1979: 256-259; González Castaño y Martín Consuegra, 2006: 17); Engracia Coronel, fundadora de la Sociedad Patriótica del Señor don Fernando VII y ante la cual pronunció un discurso político (Espigado Tocino, 2009: 729-30); María del Carmen Silva, editora de *El Robespierre Español* durante el tiempo en que su cónyuge permaneció en prisión (Sánchez Hita, 2009)<sup>15</sup>, y Eulalia Ferrer, esposa de Antonio Brusi, que dirigió el *Diario de Palma* hasta el regreso de este a la península en 1811.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> El hecho de que dejara este trabajo una vez que su marido, Fernández Sardinó, recobró la libertad, es una muestra de que “su irrupción en el panorama periodístico está marcada por un halo de impuesta domesticidad” (Espigado Tocino, 2009:418), servidumbre que nos recuerda los casos de la condesa de Torrijos y de la condesa de Mina.

<sup>16</sup> Espigado Tocino menciona más nombres (2009: 737): los de María Joaquina Viera y Clavijo, Carmen Silva, Agustina Torres, María Tomasa de Palafox, Engracia Coronel, María Loreto Figueroa Montalvo y sor Rosa de Jesús. Véase también la “Proclama de una española a sus patricios los cartagineses” (Delgado, ed., 1979: 259-263).



Es un estimable elenco femenino en el que ocupa un lugar sobresaliente FRASQUITA LARREA, objeto de recientes estudios, más por sus méritos propios que por ser la madre de Fernán Caballero. En sus proclamas y buena parte de su nutrida y riquísima correspondencia reproducida (parcialmente) por Orozco Acuaviva (1977), “una crónica de la guerra” (Fernández Poza, 2001: 136-144), se refleja un sentimiento patriótico muy acendrado desde instancias ultraconservadoras<sup>17</sup>. Su escrito más temprano, en los primeros días de la invasión, “Una aldeana española a sus copatrias”, del 10 de julio de 1808, en Chiclana, es una invitación entusiasta a combatir “por nuestra Religión, nuestra independencia y por el Rey que Dios nos ha dado”, apelando a sus congéneres a que recuerden a sus esposos e hijos sus obligaciones y terminando con el grito de “¡Morir o vencer, Españoles! ¡Rogad y persuadid, Españolas!” (Orozco, 1977: 260-1; Cantos Casenave, 2004, 130-131). A esta proclama le sucede una serie de textos de diversa naturaleza, cuyo conocimiento y estudio debemos a estos dos especialistas de la “primera romántica española”, donde sigue con pasión el curso de los acontecimientos y se une al dolor que provocan, sobre todo entre la población civil más desasistida: las madres que lloran por la suerte de sus hijos, las chicas jóvenes por sus novios, los ancianos, los niños.

Su hija, FERNÁN CABALLERO, tenía doce años cuando estalló el conflicto y apenas pudo percatarse de su gravedad al no verse inmersa en el escenario más cruento de la guerra. Quizá, por esa razón, no quiso inspirarse en él para recrearlo en alguno de sus cuentos, como lo haría, según veremos, a propósito de las guerras carlistas y la de África. No obstante, en una visita suya a Waterloo, en 1836 (Miralles García, 2009), revive las ansias imperialistas napoleónicas, “la más osada e indebida usurpación de los tiempos modernos”. A lo que sí dedicó sendos relatos fue a la batalla naval de Trafalgar y a la entrada en España de los Cien Mil Hijos de San Luis. En el primero de ellos, “Una madre” (hacia 1820), que Frasquita Larrea tradujo del original francés (“La mère. La Bataille de Trafalgar”)<sup>18</sup> y envió en 1835 a la

<sup>17</sup> “-Calderón y cierra España- a la filosofía moderna, al materialismo, al utilitarismo, al progreso, al liberalismo, y a los hallazgos de la Constitución”- podría ser, pues, tal vez, el lema del patriotismo de esta mujer y escritora” (Cantos Casenave, 2004: 142). Con más matices ve su ideario político Fernández Poza (2001: 154-159).

<sup>18</sup> De hecho Frasquita fue coautora por las alteraciones que introdujo del original. La versión definitiva de 1857, esta de la propia Fernán Caballero, es la que se incorporó a las Obras completas de la Colección de Escritores Castellanos (vol. 145, pp. 57-73). Para



revista *El Artista*<sup>19</sup>. La derrota de la marina española (“una de sus más fúnebres y brillantes páginas y a la gloria de España una corona de ciprés”, p. 383) se erige en telón de fondo del drama de una madre que sufre una angustia tremenda por la suerte de sus hijos combatientes y tan pronto se entera de que han sobrevivido se vuelve loca por la emoción. Una historia similar, aunque en otro contexto bélico y con un final desolador, se repite en “El dolor es una agonía sin muerte”.

La segunda entrada en España de las tropas francesas bajo el mando del duque de Angulema, enmarca el relato “Un servilón y un liberalito o Tres almas de Dios”. La oposición ideológica que ya en plena Guerra de la Independencia empezó a etiquetar en el seno de la sociedad a los dos bandos de serviles y liberales (Martínez García, 2008: 318-9) quiso neutralizarla la novelista con este relato suyo, uno de los más logrados entre sus creaciones. La caracterización de los tres miembros de la familia Mentor, los servilones, gente sencilla y extremadamente ingenua, en contraste con la del Leopoldo Ardoz, un joven liberal de buen corazón, pero de carácter impetuoso, al que aquellos acogieron en su hogar cuando huía de los franceses, da lugar a escenas recurrentes, llenas de simpatía y bondad humana, en un ambiente pacífico y agradable que no olvidará el fugitivo, demostrándose años más tarde, al ver a sus protectores de nuevo y confesarles: “Soy español, soy cristiano, soy católico” (p. 459), una declaración final que integra la confrontación dialéctica política y religiosa (Quiles Faz, 1999: 315-318). Con todo, doña Cecilia, en sintonía con su madre, no adopta una posición equidistante entre las dos facciones ideológicas. Desde su óptica conservadora, por más que trate con simpatía al liberalito, exculpándolo por su juventud y educación en un medio urbano, a quienes engrandece es a los servilones, desde el mismo aumentativo afectuoso que les aplica, exento de connotaciones negativas. Ante el desprecio de Leopoldo hacia Fernando VII con burlas y descalificaciones, el servilón le amonesta: “no hable usted así del rey de España, mientras humea aún en los campos y en las ciudades la sangre noble y leal de los que murieron por él; que eso saca los colores a la cara a todo español legítimo” (p. 439). De lo que no

una comparación entre las tres versiones, véase Quirk (1998). Para lo que aquí nos interesa, esta última “shows a dramatic intensity in the greatly improved portrayal of the epic conflict” (p. 11).

<sup>19</sup> T. II, pp. 232-236. Lo firma con sus iniciales, C.B. Se reimprimió en *El Pensamiento de Valencia* en 1857.



puede recatarse la autora, con su sempiterna galofobia, es de lanzar alguna que otra pulla al duque de Angulema, “sosa y ajada flor de lis” (p. 438), o de proclamar su españolismo, cuando rememora los hechos gloriosos que tuvieron lugar en la gaditana Puerta de Tierra, entrada a un recinto que “nunca se abrió sino a la voz de ¡Viva España!” (p. 453).

#### LAS GUERRAS CARLISTAS

Las guerras carlistas, debido a su propia naturaleza de conflicto interno, no alcanzaron la resonancia cultural que obtuvo la de la Independencia, conducente a encauzar un clamor unánime contra el invasor. La falta del entusiasmo patriótico se compensó, a efectos literarios, con historias ejemplarizantes de orden doméstico donde se polariza a escala familiar el enfrentamiento nacional con personajes de ficción. La trama narrativa se encamina a condenar la violencia cainita, las rivalidades y venganzas que sólo conducen, con su intenso dramatismo, a una desesperación trágica.

FAUSTINA SÁEZ DE MELGAR (1834-1895)<sup>20</sup> es la única escritora que aprovechó este fondo histórico para varias novelas de su abundante producción narrativa, de las que seleccionaré dos de ellas, ambas pertenecientes al “ciclo de novelas isabelinas” (Sánchez Llama, 2001: 22)<sup>21</sup>: *Matilde o El ángel de Valde Real* (1862) y *Rosa la cigarrera de Madrid* (1872).

Subtitula la primera de ellas “Episodio histórico de la guerra civil”, una etiqueta algo engañosa, pues el argumento gira en torno a dos historias amorosas, rellenas de misterios, conspiraciones, disfraces y anagnórisis, dentro del contexto de la primera guerra carlista, que sólo ocupa lugar a partir del capítulo XVIII. Hasta entonces la trama discurre entre la presentación de los personajes principales y los contratiempos sentimentales que sufren Matilde, “el ángel de Valde Real”, y César, un expósito al servicio

<sup>20</sup> Además de los estudios que se citan, de I. Sánchez Llama y Alicia G. Andreu, véase, para una valoración general de su obra, Solange Hibbs-Lissorgues, “Escritoras españolas entre el deber y el deseo: Faustina Sáez de Melgar (1834-1895), Pilar Sinués de Marco (1835-1893) y Antonia Rodríguez de Ureta”, en *La mujer de letras o la letraherida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*, ed. Pura Fernández y Marie-Linda Ortega, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008, pp. 325-343.

<sup>21</sup> Cf. además *La pastora del Guadiela* (1860) y *Sendas opuestas* (1878).



del padre de la joven, hombre de rancio abolengo. La diferencia social que separa a los enamorados les impide hacer públicas sus relaciones. Cuando se descubren, el expósito pierde su empleo y se enrola en las filas carlistas, dirigiendo desde entonces una partida de bandidos con el apodo de “El Solitario”. Desde un principio, y no podía ser de otro modo por su condición de héroe, se presenta paradójicamente como defensor de la causa isabelina: “Yo adoro a Isabel II; soy entusiasta por ese ángel de amor que aparece en el Trono de España como un astro de luz, cual un símbolo de gloria, inundando de alegría el corazón de todo buen español” (26-VII-1865, p. 134), en tanto que su rival, el “malvado”, “infame” y bribón” Amalarico, aparentemente simpatizante de los liberales, ejercía de espía a favor de don Carlos. Las tropas de uno y otro bando sólo intervienen en la narración como colectivos desdibujados, sin que la autora haga explícita su postura a favor o en contra de ninguno de ellos; tan sólo la caracterización y acciones de los personajes masculinos inclina la balanza hacia la causa liberal. Las mujeres permanecerán al margen de las banderías políticas.

El mensaje que la novelista transmite a sus lectoras, principales receptoras del libro, es de clara condena contra las guerras civiles con párrafos del siguiente tipo:

“la lucha se hizo más encarnizada, más sangrienta; ávidos uno y otro partido de exterminio y de matanza se destruían mutuamente, sin que una voz fraternal se alzase en sus corazones; sin que un solo eco de concordia y de armonía les gritase: «Sois hermanos; todos sois hijos de una misma tierra que ignominiosamente regáis con vuestra sangre».

Nada escuchaban; dejábanse llevar de su rencoroso impulso y se batían sin tregua, sin orden, sin concierto alguno; devorados por el ánsia de salir triunfantes unos y otros hacían prodigios de valor, demostrando en mil y mil rasgos la soberbia fiereza de la altiva raza española.” (18-VIII-1865, p. 269).

Frente a un escenario tan cruento Sáez de Melgar opone el rincón edénico del refugio en la alta montaña, casi apartado del mundo, donde se esconden César y los suyos. El término de la contienda militar con el abrazo de los generales Maroto y Espartero “en los campos de Vergara, imitándolos las tropas liberales y las facciosas, que con un júbilo inmenso dejaron de ser enemigos, para ser lo que habían sido antes de la fratricida lucha,



hermanos todos, hijos de una misma patria” (22-VIII-1865, p. 285), despeja a la vez los obstáculos amorosos para su final feliz.

La escritora vuelve a acudir a la guerra carlista o “de los siete años”, como prefiere denominarla I. Sánchez Llama (2001), en otra novela posterior, *Rosa la cigarrera de Madrid* (1872), estableciendo una homología, propia de las novelas históricas, entre los acontecimientos políticos y la ficción de urdimbre amorosa. El marco cronológico es ahora más amplio, a lo largo de dos décadas, hasta la revolución liberal de 1854, durante el cual se entrecruzan varias vidas, casi como unas sagas familiares, entre las que cobra especial relieve la de la mujer que da título a la obra. La historia de este personaje cubre dos etapas: una, de joven, seducida y abandonada con un hijo, circunstancia que la empuja al bandolerismo, y otra, como cigarrera en una fábrica de tabacos madrileña, donde encabeza una revuelta laboral. El cambio que sufre su personalidad, de víctima vulnerable e inocente a hembra aguerrida de fuerte carácter (“Ea exclamaba (sic) con alborozo; ya soy otra mujer; o mejor dicho, ya no soy otra mujer, soy hombre!”), I, p. 308), es exponente del ideario feminista de la autora, propugnando la igualdad de sexos, así como de las clases sociales, pues la tensión dramática entre hombre y mujer, ella y su burlador, discurre paralela a la problemática de las clases populares frente a la aristocracia. En este sentido reproduce el estereotipo de los folletines que proliferaron a mediados del siglo con su sello socializante, maniqueísmo, lances complicados, intrigas, separaciones, raptos, hijos desaparecidos, hechos violentos, etc., dentro de un abanico de historias personales que conforman el universo de la novela popular (Romero Tobar, 1976).

No es este el lugar más indicado para resumir un argumento repleto de lances. Baste con apuntar algunas notas sobre el acento político del trasfondo histórico. Sáez de Melgar se decanta ahora con mayor claridad a favor de los cristinos o liberales<sup>22</sup>, al posicionar en este bando a los personajes que gozan de la simpatía del lector por sus cualidades morales y, sobre todo, por mostrar una ferviente admiración hacia la figura de Espartero, “el ilustre pacificador del Reino, el ardiente defensor de las liberta-

<sup>22</sup> “dentro de ciertos límites”, puntualiza I. Sánchez Llama, compatibles con sus simpatías antirrevolucionarias. Para el crítico la condena sin ambages de la escritora a los fundamentos ideológicos de la facción carlista ya se expresa en *Matilde o El ángel de Valderreal* y se mantiene en las restantes novelas (2001: 22-23).



des nacionales y del trono de Castilla” (I, pp. 678-9), “orgullo de la España moderna” (II, p. 542). No así por la futura reina Isabel, malvista en algún que otro comentario, como el que pone en labios de uno de sus personajes: “¡...cuánta sangre derramada por sostener en el trono a una niña, que no se acordará nunca de pagarla ni aun en moneda de gratitud!” (I, p. 361), Los héroes de la novela son militares pundonorosos, amantes de su patria y de su Reina, por encima de sus intereses personales, que desoyen los ruegos de sus amantes para que dejen las armas; sus contrarios son malvados y siniestros. El abrazo de Vergara supuso un espectáculo “grande, magestuoso, sublime y heroico” (I, p. 340), símbolo de una unión entre españoles que “han llegado á comprenderse y se reconcilian y se allegan, y se unen y se amistan y se abrazan...” (*ibid.*).

Si de alguna manera, para Sáez de Melgar, el carlismo podía tener justificación, una vez firmada la paz, la insurrección que abocó en la segunda guerra la considera inadmisibile, de modo que carga aún más las tintas contra los facciosos y sus cabecillas, “soldadesca imprudente, ébria y desenfrenada (...) Entregados (...) á todo género de excesos, al pillaje, al asesinato y á las mas horrendas obscenidades, acabaron de hacer odiosa para todos la causa carlista” (I, p. 369), “bando fanático”, etc., etc., y así, toda una larga serie de improperios se desparraman por el resto de la obra.

Dentro de la narrativa breve FERNÁN CABALLERO figura como pionera con un cuento, “El dolor es una agonía sin muerte”, si bien las guerras carlistas desempeñan aquí una simple función circunstancial que sólo sirve para dar consistencia verídica a un relato de asunto bélico, pues su contenido podría enmarcarse dentro de cualquier otra contienda, por cuanto a la novelista no le interesa en concreto la trascendencia de este acontecimiento histórico, sino el factor humano, en este caso, el motivo siempre presente del dolor de una madre. La anécdota es simple: se acaba de celebrar el sorteo de los quintos para desesperación de una mujer, porque le había tocado a su hijo, y ella presiente que morirá en la campaña del Norte. Transcurre un año sin que los padres reciban noticias, hasta que acierta a pasar por el pueblo un grupo de soldados recién licenciados. Uno empieza a cantar una tonada triste sobre el último recuerdo que un compañero de ellos había dedicado a su madre antes de morir. La buena mujer, creyendo que se trataba de su hijo, cae en una profunda depresión. El marido la lleva a Sevilla para que la curen, y en la ciudad, al



ver a su hijo, fallece de la impresión recibida. El gozo del encuentro había sido más fuerte que el largo padecimiento. La significación del cuento reside en el amor maternal, puesto a prueba en las circunstancias más críticas, con la paradoja de que la feliz sorpresa hace más mella que todo el sufrimiento acumulado.

EMILIA PARDO BAZÁN no podía por menos en su abundante producción cuentística de aportar algunos ejemplos sobre esta materia. En su caso, con la mirada puesta en la tercera guerra carlista, trasfondo de cuatro cuentos. En “La Mayorazga de Bouzas” (1886), la venganza de una mujer bravia contra la amante de su marido, ordenando que le corten las orejas y dejándola luego que se desangre en el monte, está en sintonía con su militancia carlista y su integración en el medio rústico y salvaje, acorde con los postulados naturalistas del relato. En “Morrión y boina” (1889), la enemistad entre dos vecinos se funda en una rivalidad amorosa y en sus diferencias políticas: Juan de la Boina es carlista y Pedro del Morrión, liberal. La animadversión que se tienen perdura toda la vida, fiel ejemplo de una sociedad que lleva sin reconciliarse medio siglo y contra la que doña Emilia arremete, defraudada por un carlismo que no reportaba ninguna solución para España (Barreiro, 2005: 42).

El humor sombrío que rezuman en estos dos cuentos rebaja, no obstante, su fuerte dramatismo, licencia que la autora no se permite en los dos siguientes, escritos al filo del siglo, donde el odio lleva al sacrificio a unas mujeres inocentes. “Madre gallega” (1896) se basa en un hecho real que se cita en las *Memorias* del general Nogués (Baquero Goyanes, 1949: 277). Esta buena mujer se interpone en el disparo que unos vecinos dirigen a su hijo causándole a ella la muerte, cuando ninguno de los dos se inmiscuía en las rencillas políticas, una neutralidad inadmisibile para la gente de su pueblo. “Las desnudadas” (1897), por último, refleja las reservas de doña Emilia contra los liberales, al recrear la figura de un contraguerrillero que se toma la justicia por su mano, represaliando a las sobrinas inocentes del cura párroco de Urdazpi, en lugar de enfrentarse directamente a este. No les causa la muerte, pero la humillación que sufren es suficiente para destruirles su existencia, con lo cual la escritora gallega demuestra que los perjuicios morales que sufre en este caso un colectivo femenino por causa de una guerra fratricida es peor que la misma muerte.

Al margen de la pura ficción, cabe citar el valioso documento antibelicista *Cuadros de guerra* (1880), de CONCEPCIÓN



ARENAL. Consta de 24 cuadros o estampas literarias, en los que la autora, más que del conflicto propiamente carlista (tan sólo en una ocasión precisa la fecha del 4 de julio de 1874), en cuyo escenario estuvo presente con riesgo de su vida, al cuidarse del Hospital de Sangre de Miranda de Ebro (Campo Alange, 1973: 281), prefiere hablar sobre la violencia de las guerras en general: “La guerra es un monstruo feroz con miles de arpones, miles de dientes y miles de garras; una maligna, prodigiosa bestia que cruza los aires, marcha sobre las aguas y penetra en las entrañas de la tierra, lanzando la destrucción y la muerte por su boca pestilente y sus ojos de fuegos” (p. 116). El jinete apocalíptico arrasa una naturaleza que se vuelve yerma, sin latidos vitales.

La mayoría de los cuadros se reducen a pequeñas anécdotas, cuanto más sencillas, más lacerantes, sea el desconuelo de un niño cuando las tropas le quitan un cordero para su propio suministro; la muerte de un padre que deja varios huérfanos; el perro que no se separa de su dueño, un soldado muerto en el fragor de la batalla, hasta que él también fallece; la niña que socorre a unos artilleros con un cántaro de agua, prometiéndole estos a cambio que no dispararían contra su casa, pero incumplen su promesa; los soldados heridos que reciben un trato distinto al de los oficiales; el desmayo de madres y de esposas, angustiadas por la suerte de sus seres queridos, etc. Páginas tremendas de un infierno de dolor que sólo lo remedian los gestos caritativos de unos pocos seres humanos: el viajero que se compadece de una madre y logra que ésta pueda acompañar a su hijo camino del frente; el cabo de carabineros, que cede su puesto más seguro en el tren a una mujer, a costa de su vida, o el joven oficial que se siente culpable por haber arrastrado a su hermano a la guerra y lo busca infructuosamente. El envés de estas conductas admirables son otras despreciables en ejemplos como el del grupo de gente armada, que mata a una madre y abandona el cadáver junto a la cuna de un recién nacido; o el del oficial a quien un soldado enemigo, antes de morir, le entrega una carta para que se la lleve a su mujer, pero él la tira al río. Concepción Arenal no puede comprender tal grado de inhumanidad: “Este depositario tan poco fiel ¿era un hombre sin conciencia? No. Si no la hubiera tenido, no habría arrojado a la corriente aquel objeto que le causaba dolor, probablemente mezclado de remordimiento. ¿Era un hombre duro? No: le hemos visto generoso y benévolo. Lo que es duro es la guerra; lo que es imposible es imaginar los males que hace y las crueldades que inspira” (p. 154).



Es la guerra, en su propia esencia, la que animaliza a las personas, aunque a su vez despierta comportamientos insólitos de solidaridad, arrepentimiento y compasión que abren una puerta a la esperanza: el soldado enfermo y sin recursos, que recibe ayuda de gente caritativa para que pueda volver a su casa, o el hijo pródigo que abandona clandestinamente el hogar familiar para ir a la guerra, pero la añoranza le obliga a tornar. El sufrimiento no hace distinción de edades ni de sexos: niños, madres, padres, hermanos, familias enteras, se ven envueltos en una marea de injusticias y egoísmos. El ejemplo final de la obra es quizá el más dramático de la serie: una joven ha fallecido a consecuencia de la peste que ataca a una población durante el asedio. Familiares y amigos la llevan al cementerio, pero tienen que dispersarse por los disparos de un enemigo que impide enterrar a los muertos, para que la enfermedad se cobre más vidas. Junto al féretro quedan solos el guía del carro fúnebre y un anciano. Las tropas los detienen, roban el caballo y derriban la caja mortuoria: “¡Tú, cuyos restos encierra - lamenta la escritora-, dichosa has sido en dejar el suelo que cubren de oprobio y de dolor esos monstruos! ¡Oh! que lo ignore tu madre, que lo ignore aquel mancebo afligido que no tuvo fuerza para acompañarte a la última morada... ¡que te niegan!” (p. 158).

Así como la guerra civil española del siglo XX originó un material abundante de composiciones poéticas con fines propagandísticos, algunas procedentes de plumas femeninas, esta otra de la centuria anterior apenas tuvo sus ecos líricos. El único texto que dispongo de este género pertenece a la escritora extremeña de origen portugués, BIBIANA GALLEGO, MARQUESA DE AGUIAR<sup>23</sup>: *Oda a la Paz o Exhortación a los partidos políticos. Anatema a la guerra civil*. Se lo dedica a la Infanta María Luisa Fernanda de Borbón. Por la fecha de su publicación se sobreentiende que alude a la segunda guerra carlista, aunque los versos no la mencionen expresamente. La autora culpa desde el principio por igual a los dos bandos, viendo cómo se desangra la nación: “Y á su madre común la cara patria, / Con agudo puñal rasgan el seno (...) Y los que un tiempo / Envidia fueron de la culta Europa, / Trocó el destino en asesinos, fieros”. Tras el exordio, toma la palabra la diosa Astrea, personificación de la

<sup>23</sup> Es autora de una comedia, *La elección de ayuntamiento* (Madrid, Imp. de Salvador Albert, 1841), donde censura a la clase política por sus móviles egoístas y revaloriza a la mujer. (Betti, 2001).



Justicia, para recordar los episodios memorables de la historia de España, frente a las sucesivas invasiones de romanos, árabes y franceses (la napoleónica), justo todo lo contrario de las guerras civiles, como las de los comuneros o la del infante don Enrique contra Don Pedro el Cruel, pues “una nación cuando entre sí combate / (...) Viene la presa á ser de un extranjero / Luego si esto sabeis ¿á dó os conduce / Por tortuoso camino el odio ciego?”. Alecciona entonces la diosa a que el pueblo ibero “vuelva á ser Lepanto; ó á lo ménos / Contra los enemigos exteriores (caso que los tengáis / O de tenerlos) reservad el coraje que os devora”, pues así se lo exige España, quien la gobierna, “La segunda Isabel”, y “hasta Dios mismo.” Ni el recorrido histórico, ni la gravedad del tono épico, fórmulas habituales en esta clase de odas, confieren valor alguno al poema, salvo el de ser testimonio único en esta literatura de género.

#### LAS CAMPAÑAS MILITARES EN MARRUECOS

##### 1. LA CAMPAÑA DE TETUÁN (1859-1860).

Rebrota con esta campaña colonial una literatura de aliento propagandístico y patriótico, aunque de menor grado que la de la Independencia, pues no surgió en defensa de las libertades ni de una monarquía en peligro, sino como represalia a unas iniciativas hostiles del pueblo marroquí que exigían una respuesta contundente. Es bien sabido que el gobierno de O'Donnell la promovió con miras políticas para mejorar su imagen, manipulando el sentir emocional del pueblo español y ganarse su adhesión. En efecto, aunó voluntades y cosechó un importante éxito militar con la toma de Tetuán.

De cuantos textos se hicieron eco de este episodio colonial, los dos más notables son, como es bien sabido, la crónica periodística de Alarcón, *Diario de un testigo de la guerra de África* (1859) y el Episodio Nacional de Galdós de la Cuarta Serie, *Aita Tettauen* (1905). FERNÁN CABALLERO abordó, por su parte, también este acontecimiento en dos cuentos, dictados por el consabido patriotismo, pero carentes del tono triunfalista imperante en otros géneros. El primero de ellos, “Promesa de un soldado a la Virgen del Carmen”, badea el tono belicista a base de imprimirle un sentido religioso: un recluta cuenta a unas mujeres cómo se libró de la muerte gracias a la intercesión de la Virgen



del Carmen. Se le había acusado de dar muerte a un soldado y cuando lo iban a ejecutar se descubrió su inocencia, circunstancia que achacó a su devoción a la Virgen.

La visión que doña Cecilia ofrece de esta guerra contiene detalles llamativos, dentro de su limitación anecdótica. Por ejemplo, concede el protagonismo a personas de condición humilde, los receptores son una audiencia de mujeres, no se descalifica al enemigo moruno, ni se le exalta, más bien se le obvia, y los únicos elogios van dirigidos a los soldados: “¡Qué valientes! ¡Qué sufridos! ¡Qué denodados!” (301). Todo ello, arropado bajo el manto de la religiosidad, en torno a una Virgen, que no deja de ser el sustitutivo de la madre para el recluta: “No os pido ánimo, Madre mía, que no me falta, sino que muerto yo consoléis a mi pobre madre” (p. 305); y claro está, se impone la solidaridad femenina. La madre pone el broche a la historia: “si le hubiesen quitado la vida *afusilado*, me la quitaban a mí aquellos mismos tiros!” (p. 305).

El segundo relato, “Deudas pagadas”<sup>24</sup> resulta más ambicioso y consistente. La autora lo presenta como una “pequeña reunión de rasgos heroicos, generosos y tiernos de nuestra guerra de África” (p. 346). Su desarrollo narrativo viene regulado por los hitos más memorables de la campaña bajo un soporte externo de varias fórmulas, reveladoras de un dominio del género. Viene a ser como una crónica abreviada de los hechos históricos, referida por un rústico observador, que ha ido de visita a Ceuta para encontrarse con sus hijos. Este explica a su modo el ambiente que reina en el campamento militar, habla de los soldados, de los generales, de los sucesivos combates hasta la toma de Tetuán el 7 de febrero de 1860 y de la procesión militar en Sevilla después de la victoria. Cita asimismo a los mandos: Echagüe, Quesada, Miguel Trillo, Ros de Olano, O'Donnell, Bustillo, Guajardo, Hernández. Un Apéndice epiloga el cuento en el que Fernán

<sup>24</sup> El cuento obtuvo buena acogida entre el público para satisfacción de la autora, según se lee en su correspondencia: “Mucho celebro que haya tenido buena acogida mi *Cuadrillo*, que se debe conservar como recuerdo de esta hermosa guerra, y del hermoso efecto causado por ella en la nación.” (Carta a Matilde del 22 de junio, [Sevilla, ¿1860?]), en Valencina, 1919: 198, quien ignora a qué *Cuadro* se refiere). Se imprimió, al parecer, suelto, con la ayuda económica de la familia real, destinándose las ganancias a la curación de los heridos. Apareció, según se desprende de las cartas (cf. *ibid.*, pp. 203 y ss.), como folletín en el diario madrileño *La España* (¿1860?) y Latour lo tradujo al francés “por el interés que tiene por la España que ama, el que tenía por la gloriosa guerra de África, que admiraba, que quiso dar a conocer en Francia por medio de los episodios que en aquel cuadro recopilé.” (*Ibid.*, pp. 217 y 257-8).



Caballero aporta varios testimonios aparecidos en la prensa sobre el comportamiento de las tropas españolas, en donde se ponen de manifiesto el valor y la piedad para con los vencidos.

Todo el texto rezuma patriotismo, religiosidad y humanitarismo sobre “la más nacional y popular guerra que ha habido en España después de la de la Independencia” (p. 343). Doña Cecilia distribuye en él los roles masculino y femenino de acuerdo con los patrones prefijados en su tiempo: si el padre exclama “¡Viva la guerra!” (p. 341) y los hijos se conducen valientemente, la madre muestra su compasión por los que sufren y reza por la paz:

“Juan José, porque a nosotros nos haya sido favorable (...), no debemos olvidar los muchos males que origina; los infelices que sufren, los que quedan inutilizados, los que mueren y las muchas familias que a estas horas lloran y visiten luto; que la guerra es una calamidad, y así debemos pedir a Dios con toda nuestra alma y corazón por la paz, que el cántico de los ángeles es: “¡Gloria a Dios en las alturas y paz en la tierra a los hombres de buena voluntad!” (p. 341).

La novelista armoniza de esta forma los dos extremos, manteniendo una equidistancia entre el fervor patriótico y la piedad humana. Pone, por ejemplo, en boca de la madre: “De sobra sé que la gloria está no en *matar*, sino en *vencer* al enemigo, y no quisiera yo a la hora de mi muerte tener que recordar una muerte mal dada” (p. 338); y en otro lugar, un oficial de artillería comenta: “Me he convencido con íntimo placer de que el soldado español es tan humano como valiente” (346). Oscila entre sus creencias y sus sentimientos, pues si de una parte proclama a través de uno de sus personajes que “el verdadero patriotismo español” se encierra en el grito de “¡Viva España! ¡Muera el moro que la ultraja!” (p. 336), de otra ennoblece al adversario: “los moros son valientes hombrones y que pelean desesperadamente y con coraje” (p. 343), aunque no puede evitar traer a colación el chascarrillo que decía: “gritaban los ciegos: “¡Vivan los moros!, y como no se entiende la exclamación, es porque «Sí, para volverlos a matar»” (p. 344)<sup>25</sup>.

<sup>25</sup> Sin embargo, en su correspondencia privada la actitud de Fernán Caballero es más belicosa. En una carta sin fecha a su amigo Fermín de la Puente y Apecechea compara la conducta de O'Donnell, que quiso parlamentar con los moros, antes de la toma de Tetuán, para “prevenir los horrores del saqueo”, con la de “esas fieras estúpidas”, que “contestaron hizando [sic] 12 banderas de guerra” (Ravina Martín, 1998: 231).



Esta campaña de 1859 dio lugar a numerosas composiciones líricas, buena parte de ellas recogidas en Álbums, Romanceros y Coronas poéticas con los que celebrar la victoria. A buen seguro que en ellos se encontrarán firmas femeninas por documentar. Aquí me limitaré a mencionar unos impresos sueltos. Inmediato a los hechos es el poema de EMILIA SERRANO, BARONESA DE WILSON, *La granadina*, fechado en París, en noviembre de 1859. El estribillo tiene las trazas de un canto militar:

“Al África, españoles,  
La patria y Dios nos llama,  
Al templo de la fama  
Marchemos con afán...  
Y el sable que a Cartago  
Dio leyes como a Roma,  
Destroce de Mahoma  
La enseña y el Corán”.

Una vez más salen a relucir los nombres gloriosos del pasado: Sagunto, Numancia, Pelayo, la batalla de las Navas de Tolosa y la conquista de Granada. Incluso hay referencias a las guerras carlistas por su cercanía en el tiempo y por el daño que causaron al país:

“Intestina y estéril contienda  
Dividiónos en bandos un día,  
Y la mano extranjera estendió  
De la guerra civil el volcán;  
Hoy la patria a sus hijos convoca  
Y los halla dispuestos y unidos;  
Se acabaron por fin los partidos,  
Como hermanos al África van.”

En los versos se dan cita los motivos épicos, históricos y religiosos, hasta finalizar con el deseo de que el pendón de Castilla desfile triunfante “en el nombre de España y de Dios”.

Mayor importancia literaria adquiere un poemario de FAUSTINA SÁEZ DE MELGAR, escrito en el mismo año, y que lleva por título *Africa y España. Cantos poéticos escritos con motivo de la guerra de Marruecos*. Consta de una “Invocación” a la Virgen, más cuatro cantos, en los que apela a las tropas y a sus jefes militares, deseándoles un feliz éxito. Antes de ello le pide inspiración a la “Reina de los Cielos” para que su voz “se alce sonora / Con entusiasta brío prepotente” y



pueda transmitir a los que luchan el entusiasmo necesario para que “Planten la Cruz en la africana almena”. Con esa confianza eleva el justo clamor de un pueblo que quiere lavar sus afrentas, castigar la “nefanda traición” que dio lugar a la Reconquista, escarnio que “Hoy os toca vengar, ¡á la pelea! / ¡Al África, guerreros, y que al punto / La Cruz impere en su espantada tierra!”. La razón y la justicia de un “pendón de Castilla profanado” amparan el toque de arrebató que lanza la autora y refrenda la protección divina sobre un ejército, capitaneado por el conde de Lucena, “ese guerrero / la digna empresa acabará con gloria, / Y le sabrá legar al pueblo Ibero / Inmortal y magnífica victoria.” Saluda, por último, a título de despedida, a los soldados y a sus “gallardos jefes”, llevándose las bendiciones de la patria, y, como corona que les espera a su vuelta, “Os tejerán las damas / Guirnalda hermosa”. Reitera el *leit motiv* de la causa religiosa por la que combaten al “árabe fiero”, culpable de la “torpe afrenta”, y concluye su canto con un “¡Viva España! y “¡Viva María!” Las citas, por sus expresiones y contenido, no precisan comentarios. Es la creación poética de una mujer que quiere aportar con esta creación literaria su personal contribución a una causa patriótica, entendida como una cruzada contra el infiel.

Ya una vez concluida la guerra, Sáez de Melgar vuelve sobre ella con otras dos composiciones, que pone al frente de su obra *Ecos de gloria: Leyendas históricas* (1863). La primera se la dedica al príncipe de Asturias, el futuro Alfonso XII, y comienza con una nana muy poco adormecedora -“Duerme, señor, mientras la lira mía, / de fogoso entusiasmo arrebatada, / eleva en altos himnos de alegría / los lauros de mi patria idolatrada”-, antes de hacer un repaso de los lauros del pendón invencible de Castilla, “asombro del orbe”, “dechado de sublimes perfecciones”, “hidalgo, noble y generoso”. La segunda la destina “Al Ejército español con motivo de la toma de Tetuán”, felicitándolo con versos grandilocuentes: “¡Oh! ved ese ejército volar al combate, / cubrirse de gloria, doquiera triunfar, / probando que sabe, valiente y sufrido, / guardar su decoro, su afrenta vengar.” Le sigue el panegírico de la historia de España y sus nombres gloriosos “el Cid y Pelayo y el noble Guzmán”, para finalizar con un racimo de alabanzas a las tropas vencedoras, y, para broche, una mención “a la hermosa / que reina en un pueblo, cuyos hijos son / héroes denodados, valientes leones, / que ensalzan gloriosa la ibera nación”.

De ADELA GALIANA DE OSTERMAN es otra composición con menos pretensiones, pero idénticas miras nacionalistas,



“Un recuerdo de la guerra de África”, incluida como apéndice a *El guerrero español. Folleto dedicado al ejército y marina española*. Se tacha en ella a los moros de infieles y glorifica al ejército español: “Que asombre vuestra bravura / y diga la vil canalla, / donde el español se halla / hace temblar de pavora.” Los versos, escritos en el curso de la contienda, procuran estimular el ánimo y el arrojo contra las fuerzas enemigas, “Herid con segura mano”, en pos de la victoria.

## 2. LA CAMPAÑA DE MELILLA (1893)

Un nuevo incidente en los dominios españoles norteafricanos vino a empañar las relaciones con el país vecino, provocando un nuevo enfrentamiento militar en 1893. El detonante lo causó la matanza, el 2 de octubre de ese año, de un grupo de soldados españoles y de presidiarios que trabajaban en unas obras de fortificación. La situación se agravó el 27 de octubre con el ataque imprevisto de rifeños rebeldes al fuerte de Cabrerizas Altas, durante el cual el gobernador militar de Melilla, Juan García Margallo, encontró la muerte junto a parte de sus defensores. La respuesta inmediata del gobierno presidido por Cánovas consistió en el envío de un contingente de tropas, que, en breve tiempo, restableció el orden. La firma del Tratado de Marrakés el 5 de marzo de 1894 pondría fin al conflicto.

ROSARIO DE ACUÑA se hizo eco de esta contienda, cuando se encontraba en su pleno fragor, con un cuadro dramático de un acto y en verso, *La voz de la patria*, cuyo estreno tuvo lugar el 20 de diciembre de 1893. La obra consta de ocho escenas y su acción transcurre en un pueblo de las montañas de Aragón. Al igual que en la otra anterior suya sobre la guerra de la Independencia, esta última plantea el tema de una forma poco común. En el seno de una familia, una madre, María, se apena porque a su hijo, Pedro, lo llaman a filas, a pesar de haber cumplido el servicio militar. El marido, Juan, que había participado en la campaña de 1859, piensa, contrariamente a su esposa, que el destino de los jóvenes es luchar por su patria, porque lo contrario significaría un acto de cobardía. Al criterio de la buena mujer se suma el de la prometida del joven, que además está encinta, y entre ambas procuran convencer a Pedro para que deserte. Este se resiste a hacerlo, en bien de su propio honor. Intervienen en la discusión otros dos personajes: un amigo del padre, que juzga gratuita la campaña, y una antigua nodriza del



chico, madre de dos hijos, orgullosa de que se hayan alistado, pues le duele la ofensa de los moros. Finalmente, Pedro, adopta la resolución de incorporarse al ejército. Mientras baja el telón, una rondalla entona “Montañeses de Aragón / conquistemos la victoria, / que no se puede vivir / estando España sin honra” (p. 31).

Aunque el espectador pudiera sopesar las argumentaciones de una y otra parte, el desenlace de la obra apunta a la tesis de la legitimidad de esta guerra, por encima de cualesquiera otras consideraciones a cargo de una madre y de una novia. El canto final y los vivas que lo acompañan ponen el broche patriótico. Al margen, sin embargo, de esta solución conforme al espíritu de la época, el mérito de la pieza recae en la dialéctica entre una sensibilidad personal antimilitarista y su opuesta, de la obligación ciudadana para con el país, acorde con una herencia cultural (Zaplana, 2005: 43)<sup>26</sup>. Las razones que aporta la madre se resumen en esta intervención suya:

“que [Juan] sienta caer tus lágrimas  
en su corazón de padre,  
y si la soberbia insana  
y el orgullo de los hombres  
le muerde el pecho, me llamas;  
y entre madre, hijo y esposa,  
ó ese ilusorio fantasma  
que unas veces llaman honra  
y otras veces llaman patria,  
habrá de elegir por fuerza  
lo que más hondo se arraiga.” (pp. 16-17)

El padre, por el contrario, se reafirma en un principio distinto: “una guerra que es por honra / no la maldicen las madres, / si es que honrados á sus hijos / quieren ver.” (p. 10), a la vez que considera “el *amor-instinto*”, como algo contraproducente, en versos de factura calderoniana:

“No es el fin de nuestras almas  
lograr placeres ni dichas,  
sino acciones levantadas;

<sup>26</sup> Christine Arkininstall polariza la disyuntiva dramática en los términos de familia frente a nación: “Thus Spain’s waging of war against Melilla shifts from being a matter of domestic passion (...) to being equated with fulfilling military duty to the nation” (2006: 311).



nada importa que por fuerza  
nos llegue muerte y desgracia,  
si dentro llevamos vida  
ennoblecida y honrada” (p. 18)

La escritora reclama comprensión a un sentir, ciertamente femenino, pero pasajero, “instantes de flaqueza” en que incurre la mujer, de fácil perdón: “cariñosa indulgencia le debemos.” (p. 29). Prueba de que no la dignifica la vemos en la reacción de la nodriza, arquetipo de la heroína popular, dispuesta a sacrificar a sus hijos por el bien de la patria, con el valor añadido de pertenecer a la servidumbre de la familia protagonista del drama<sup>27</sup>. Seguían todavía vivos los rescoldos de la anterior guerra africana, a la que se alude repetidas veces, recordando la batalla de Castillejos, al general Prim, “que llevó picando su caballo / al riñón del ejército agareno...” (p. 23), a las hordas de “bárbaros rifeños” y al “honor de nuestro escudo”.

Extraer apresuradas conclusiones, después de este recorrido por unas miradas femeninas ante un fenómeno tan dramático como el de la guerra, sería impropio, ya que se conjuntan unas vivencias personales, unos sentimientos políticos y una razón condicionada por un status social, familiar y cultural de tanto peso en la personalidad de las mujeres del siglo XIX. Por ello, conviene atender también otros escritos que, sin deberse a un episodio bélico en concreto, discurren sobre el tema sin atenerse a un espacio y tiempo definidos.

La figura del soldado, por ejemplo, sujeto obligado a cumplir el servicio militar, con las fatales consecuencias que esto apareja en las clases más desfavorecidas, es motivo que sirve de inspiración a un cuento de FERNÁN CABALLERO, “Cosa cumplida... sólo en la otra vida”. Se trata de un joven campesino que opta por ir a Cuba con el fin de rebajar su tiempo de milicia. Durante el viaje se propaga una enfermedad ocular y él pierde un ojo, pero lo acepta contento, al pensar que podrá regresar antes al hogar familiar. Nada más ver su estado, la madre prorrumpe

<sup>27</sup> Para Esther Zaplana el dualismo de los roles sexuales responde en Rosario de Acuña a una estrategia feminista en los términos de cultura (militarista, hombre), frente a naturaleza (pacifista, mujer), cuyo resultado es que “man’s ‘culture’ is his undoing, woman’s ‘nature’ her strength” (2005: 48). La oposición venía a demostrar la degradación de una sociedad (*ibid.*, p. 50). La actitud patriótica de la nodriza se entendería como una sumisión de tipo androcéntrica (p. 52), una tesis que no comparto.



en sollozos, pero la novia se conforma con tal de tenerlo a su lado. Como el relato admite una doble lectura, la autora las trae a colación, antes de decantarse por una de ellas. La que pone en labios del conde Viana la cifra en los siguientes términos:

“el soldado español es alegre, dócil, honra el estado militar, respeta el derecho del país al llamar a sus hijos bajo su bandera, y [si] a pesar de esto, todo sacrificio le parece poco para eximirse de mudar de estado, es porque efectivamente son en su corazón profundos y apasionados el amor a la familia y al lugar de su nacimiento” (pp. 56-57).

La de su interlocutora, la marquesa de Alora, es la que nos transmite la célebre escritora: “algo hay *cumplido* en este mundo, y es todo *noble amor en el corazón de la mujer*” (p. 58). Es decir, que por encima de todo priva el sentimiento femenino.

Doña EMILIA PARDO BAZÁN aborda la cuestión bélica sin determinación histórica en dos cuentos de la serie *Cuentos de la patria*<sup>28</sup>. El que lleva por título “El catecismo” abraza la respuesta más sencilla y elemental, la catequística, que un padre puede proporcionar a su hijo sobre qué es la guerra, quiénes son los buenos y los malos, qué es la patria, por qué mueren... En “El caballo blanco”, hace cobrar vida a la estatua de Santiago Apóstol, quien, ante las apremiantes súplicas de un español, espolea su caballo en el momento en que lo refrena un labriego que quiere el animal para destripar terrones.

El discurso antimilitarista se presta, a estos efectos, mejor por la vía del ensayo que por la narrativa o la lírica, ya que puede extenderse con la debida holgura a los beneficios y a los males que traen consigo las guerras y quienes las sostienen. En este ejercicio la voz, sin duda, más autorizada del siglo es la de CONCEPCIÓN ARENAL en varios escritos<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> Otros cuentos que guardan relación directa o más tangencial con el tema son “Poema humilde” (O.C., I, ed. cit., pp. 1333-5); “La oreja de Juan Soldado” (*ibid.*, pp. 1376-7); “La paz” (*ibid.*, pp. 1413-5); “Oscuramente” (*ibid.*, pp. 1451-3; “Página suelta”, (*ibid.*, 1487-90); “Los de entonces” (O.C., II, pp. 1311-12) y “La bronceada” (*ibid.*, pp. 1364-5), todos ellos en el marco de las guerras ultramarinas. Sobre la guerra hispano-marroquí de 1893, véase su artículo “IV despedida”, *Nuevo Teatro Crítico* (30, diciembre, 1893), y sobre las de ultramar, “Siempre la guerra”, “De siglo a siglo (1895-1901), *Obras completas*, XXIV (junio, 1898), pp. 116-121.

<sup>29</sup> Excluyo su importante ensayo *A los vencedores y a los vencidos* (Madrid, Imp. de las Novedades, 1869), plagado de valiosas reflexiones, por tratarse de un folleto que juzga los acontecimientos revolucionarios de 1868, donde reparte por igual sendas condenas tanto a los que triunfaron como a sus víctimas, pues tanto le horrorizaba la guerra



Las *Cartas a un obrero* (1871), publicadas en la revista *La defensa de la sociedad*, fundada por Bravo Murillo para contrarrestar el avance de la Internacional y del movimiento revolucionario, se dirigen a los trabajadores con el ánimo de decirles “algunas cosas que debían saber e ignoraban, y procurando desvanecer errores y calmar pasiones entonces muy excitadas” (p. 13). “Concepción Arenal se refugia esta vez entre elementos conservadores, porque desaprueba la violencia” (Campo Alange, 1973: 293). La carta trigésimocuarta, en concreto, versa sobre el concepto de patriotismo, que empezó a cobrar arraigo a partir de la guerra de la Independencia (Álvarez Barrientos, 2008). Arenal no lo cuestiona, pero niega una de sus premisas, por engañosa, la dialéctica entre razón y sentimiento, atributos que en el pensamiento del siglo eran distintivos, por separado, del hombre y de la mujer. La escritora expresa su disconformidad y neutraliza el binomio en el entendimiento de la idea del patriotismo: “si la patria *se siente*; si el patriotismo, más bien que un raciocinio, es un sentimiento, no quiere decir esto que sea un absurdo; muy por el contrario, la razón le sanciona.” (p. 204)<sup>30</sup>. Acude a un ejemplo, muy a propósito, porque concierne a la memoria histórica de la Guerra de la Independencia:

“Hace pocos años acudías, como de costumbre, el día 2 de Mayo, a honrar la memoria de los que en igual día habían muerto a manos de los soldados de Murat. Algunos individuos de *La Internacional* quisieron hacer una manifestación contra tu patriotismo; tú lo impediste violentamente, en lo cual hiciste mal. Los manifestantes estaban en un error, pero también en su derecho, que debieras haber respetado, sin ceder por eso nada de tu razón. Esta razón era entonces, y hoy, y siempre, que porque ames a los franceses de hoy, porque perdones a los de 1808, no por eso has de menospreciar

que prefería no tomar postura a favor de ningún bando. Lo testimonia su amigo Azcárate: “no os puedo decir si tenía sus simpatías la monarquía o la república, si era liberal o conservadora” (en Campo Alange, 1973: 209).

<sup>30</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda defiende la superioridad afectiva sobre la razón: “los más gloriosos hechos, consignados en los anales de la humanidad, han sido siempre obra del sentimiento” y “la vasta inteligencia asociada a mezuino poder afectivo es –si existe– una monstruosidad”. El sexo “*débil*” ha demostrado a lo largo de la historia –aporta varios ejemplos– ser capaz de “acciones extraordinarias de valor arrojado y de constancia invencible” (“La mujer considerada respecto a las grandes cualidades del carácter, de que se derivan el amor y el patriotismo”, pp. 83-84).

ni olvidar siquiera la memoria de los mártires del patriotismo y del deber.” (p. 206).



Las *Cartas a un señor*, contrapunto de la obra anterior, son de fecha más tardía. Las redactó en 1875, aunque no se reunieron en libro hasta 1880. La vigésimocuarta se refiere a “La fuerza armada” y en ella trata de justificar la existencia del ejército como institución necesaria para la sociedad, con la confianza de que en un futuro no muy lejano desaparezca. Acepta, por consiguiente, la obligatoriedad del servicio militar, incluso la exigente por una cantidad de dinero siempre proporcional a la riqueza del que se libra. Con todo, añade una puntualización: “Lo único cierto es que los pobres son soldados contra su voluntad, y los señores no (...) *todos* están igualmente obligados, porque no puede haber equivalencia entra las cosas y las personas, ni que haya un deber social que para unos signifique unas cuantas monedas, y para otros la vida” (pp. 371-373).

La carta vigésimoquinta “El derecho de la insurrección” no se publicó inicialmente en el mismo lote; apareció en el suplemento literario de *El Día* el 28 de octubre de 1881. Es la más pacifista de todas, prueba de una evolución en el ideario de la escritora sobre esta materia. Condena aquí sin contemplaciones la insurrección armada con el añadido de que los dirigentes o conspiradores no se juegan la vida, al contrario de sus subordinados. Respecto al argumento falaz de que las víctimas excitan sólo a una compasión femenina, Concepción Arenal se detiene en descripciones precisas del dolor de los heridos, y no con ánimo de regodearse en la exposición, sino para demostrar que el verdadero causante no es el móvil patriótico, que incluso tendría justificación, sino los intereses económicos. Se extiende, por último, en la ruina que ocasiona al país una política armamentista, dirigida al sostenimiento de un ejército poderoso. Sólo acepta el levantamiento armado contra un gobierno si se cumple la circunstancia de que el poder abuse de las leyes para su propio beneficio, e incluso, en este caso extremo, abriga las dudas de que haya una jurisprudencia objetiva capaz de justificarlo.

Género intermedio entre el discurso el narrativo y el ensayístico son las estampas descriptivas que contiene el folleto de ADELA GALIANA DE OSTERMAN, *El guerrero español*, dedicado al ejército y la marina española, en cuya declaración inicial su autora se define como “la más insignificante admirado-



ra de sus hazañas, sus triunfos y sus glorias”. El acento militarista carga, sin embargo, sus tintas, no en sus éxitos, sino en las privaciones que han de soportar sobre todo los soldados anónimos. El contenido del Prólogo orienta al lector sobre el doble signo de la guerra: la dignificación del cumplimiento de un deber y el dolor que acarrea a los seres queridos. Dialogan una madre y un hijo antes de la partida de este; ella le pide que se comporte con arrojo y heroísmo, aunque le cueste la vida, pero “al separarse, la pobre madre exánime cayó y el hijo se alejó del pátrio suelo” (p. 8).

El conjunto de los cuadros compone un racimo de virtudes castrenses regidas por un espíritu de sacrificio dispuesto a arros-trar desde inclemencias del tiempo (“Una marcha en invierno de un regimiento de infantería”, “En alta mar”, “Marcha de un regimiento de caballería, en una noche tempestuosa”), hasta el hecho de soportar con entereza la separación familiar, pues al militar español “ni le intimidan las súplicas de su esposa, ni el inocente llanto de sus hijos, y se aleja con el corazón partido á morir por la patria.” (p. 21). Ante tales muestras de cumplimiento del deber la autora expresa su más profunda admiración a los “bravos guerreros” y hasta les invita a “Marchad (...) á encontrar la muerte á través de esos caminos” (*ibid*). Todas las armas se agrupan en un protagonismo colectivo: infantería, cuerpo de ingenieros, marina y guardia civil (“El nombre de jefe, oficial ó soldado de la Guardia Civil, equivale á decir honradez, probidad, silencio, lealtad, patriotismo!!” (p. 41), a modo de una gran parada militar en la que resuenan los ecos de pasadas victorias y la imagen de sus héroes: “¡Honor y gloria á los antiguos héroes! ¡Honor y gloria á los guerreros de nuestros días!” (p. 33). El folleto elude las referencias temporales o geográficas sobre los destinos de estas fuerzas, salvo en un cuadro que tiene por fondo las guerras carlistas con una breve trama: una pareja de enamorados de distinto bando, él, teniente del regimiento gubernamental, y ella, hija de un militar carlista, se casan al finalizar la contienda, una solución feliz para ejemplificar con ella la concordia que debe reinar sobre una España dividida.

El canto a la institución militar no se contradice, sin embargo, “El estampido del cañon hiela mi sangre, y arranca lágrimas á mi corazón esa lucha tenaz de los pueblos” (p. 76), así como sorprende cierta actitud antifeminista por parte de la autora, al declararse en contra del sentimentalismo de la mujer: si “la muger constituye la felicidad del hombre, la muger tam-



bién en más de una ocasión es la causa de su ruina (...). “Las lágrimas en la muger, son un arma mortífera para el hombre”. Tan sólo disculpa la emotividad de las madres: “las lágrimas de una madre sobre el yerto cadáver de su hijo, inspiran el mas profundo dolor” (pp. 53-55).

A modo de conclusión, señalaría los siguientes resultados, en todo caso provisionales: 1) El corpus textual de voces y miradas femeninas sobre las guerras del siglo es muy exiguo, si los comparamos con las masculinas, prueba evidente de la reclusión cultural de la mujer, arrinconada en un silencio doloroso, del que sólo pudieron librarse aquellas heroínas que se enfrentaron al invasor y se convirtieron en personajes míticos. 2) El aliento patriótico de que hacen gala casi todas las escritoras aboca por lo general en un sentimiento trágico, cuya mayor expresión se cifra en la angustia de las madres ante la suerte de sus hijos. 3) Mediatizan los textos unas marcas feministas, visibles en conceder un protagonismo a personajes o sujetos de su mismo sexo, a rivalizar con el varón en el grado de energía y heroísmo, a alentarle, incluso, para que cumpla con sus deberes patrióticos, y en la solidaridad manifiesta con sus iguales. 4) El feminismo contenido se revela asimismo a través de otros signos más latentes, unos silencios llamativos, por ejemplo, en cuanto sujetos narrativos de biografías o autobiografías, que no quieren señalarse, o en su extremada admiración hacia los defensores de la patria. 5) Unas miradas, además, que, aún sin desviarse de los cánones convencionales, a veces plantean el tema con un sello más personal, a base de interrogarse sobre la naturaleza de una contienda y sobre sus consecuencias, aunque lleguen a repudiarla<sup>31</sup>. 6) Por último, salvo los casos de las viudas de Torrijos y Mina, totalmente identificadas con la ideología liberal de sus maridos, y el de la ultraconservadora Fransquita Larrea, las demás autoras, libres de servidumbres familiares, antes que dar claras muestras de sus convicciones políticas, prefieren cargar el acento en los aspectos más humanos, sea cual fuere la guerra de que se trate.

<sup>31</sup> El horror a la guerra y el acendrado patriotismo de los discursos femeninos los entiende Esther Zaplana en las conclusiones de su estudio sobre los escritos de Rosario de Acuña, Carmen de Burgos y E. Pardo Bazán, como “a humanist orientation that seeks the regeneration of both men and women” y “an eloquent riposte to a masculine discourse that glorifies war, which anticipates opposition to a more general hegemonic male discourse in many other areas of life” (2005: 57-58).



## TEXTOS

- ACUÑA, Rosario de, *Amor a la Patria. Drama trágico en un acto y en verso*. Madrid, Imp. de José Rodríguez, 1877.
- . *La voz de la Patria. Cuadro dramático en un acto y en verso*. Madrid, R. Velasco, imp., 1893.
- ARENAL, Concepción, “Carta trigésimocuarta” de *Cartas a un obrero* (1871). En *Obras completas*, Madrid, Atlas, 1993-1994 (BAE, t. 303), pp. 203-207.
- . “Cartas vigésimocuarta y vigésimoquinta” de *Cartas a un señor* (1880, 1881). En *Obras completas*, Madrid, Atlas, 1993-1994 (BAE, t. 303), pp. 369-374; 375-387.
- . *Cuadros de guerra* (1880). Sevilla, Renacimiento, 2005.
- BÖHL DE FABER, Cecilia (FERNÁN CABALLERO), “Cosa cumplida... sólo en la otra vida. Diálogos entre la juventud y la edad madura” (1862). En *Obras completas*, Madrid, Atlas, 1961 (BAE, t. 139), pp. 53-58.
- . “Deudas pagadas. Cuadro de costumbres populares de actualidad” (1860). En *Obras completas*, Madrid, Atlas, 1961 (BAE, t. 139), pp. 329-349.
- . “Diálogo quinto. El quinto”. En *Obras completas*, Madrid, Atlas, 1961 (BAE, t. 139), pp. 53-58.
- . “El dolor es una agonía sin muerte” (1857). En *Obras completas*, Madrid, Atlas, 1961 (BAE, t. 139), pp. 235-241.
- . “Promesa de un soldado a la Virgen del Carmen” (1863). En *Obras completas*, Madrid, Atlas, 1961 (BAE, t. 139), pp. 297-305.
- . “Un servidor y un liberalito o tres almas de Dios” (1857). En *Obras completas*, Madrid, Atlas, 1961 (BAE, t. 137), pp. 427-459.
- . “Una excursión a Waterloo” (1857). En *Obras completas*, Madrid, Atlas, 1961 (BAE, t. 139), pp. 359-363.
- . “Una madre” (1835). En *Obras completas*, Madrid, Atlas, 1961 (BAE, t. 139), pp. 381-387.
- COBO, Carlota, *La ilustre heroína de Zaragoza o la célebre Amazona en la Guerra de la Independencia*. Novela histórica. Madrid, Imp. Santiago Aguado, 1859.
- FEIJOO DE MENDOZA, Eduarda, *En Avia y el Miño*. Episodio de la guerra de la Independencia. Lugo, Tip. de C. Castro, 1890.
- GALIANA DE OSTERMAN, Adela, *El guerrero español*. Folleto dedicado al Ejército y Marina Española. Madrid, Tip. R. Vicente, 1870.



- GALLEGO, Bibiana ( Marquesa de Aguiar), *Oda a la Paz o Exhortación a los partidos políticos. Anatema a la guerra civil*. Dedicada a la Srma Señora Infanta Doña María Luisa Fernanda de Borbón. Sevilla, Imp. C/Olavide, 1848.
- GASSÓ Y ORTIZ, Blanca de, *Dos de Mayo*. Loa original. Madrid, Imp. J. Antonio García, 1873.
- GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis, *El héroe de Bailén*. Loa. Madrid, Imp. que fue de los Operarios, a cargo de D. F.R. del Castillo, 1852.
- . “Al monumento del Dos de Mayo”. En *Corona fúnebre del Dos de Mayo de 1808*. Colección de composiciones poéticas. Recop. de Braulio Antón Ramírez. Madrid, V<sup>a</sup> de R.J. Domínguez, 1849.
- . “La mujer considerada respecto a las grandes cualidades del carácter, de que se derivan el amor y el patriotismo” (1860). En *Antología de la prensa periódica isabelina escrita por mujeres (1843-1894)*, ed. de Íñigo Sánchez Llama. Cádiz: Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2001, pp. 83-85.
- LÓPEZ BAÑO, Amparo, “Dos de Mayo”. En *Corona fúnebre del Dos de Mayo de 1808*. Colección de composiciones poéticas. Recop. de Braulio Antón Ramírez. Madrid, V<sup>a</sup> de R.J. Domínguez, 1849.
- MOREJÓN DE MASSA, Ángela, *El héroe de Bailén*. Loa. Madrid, Imp. que fue de los Operarios, a cargo de D. F.R. del Castillo, 1852.
- PARDO BAZÁN, Emilia, “El caballo blanco”. En *Obras completas*, Madrid: Aguilar, 1863, t. I, pp. 1517-1518.
- . “El catecismo”. En *Obras completas*, Madrid: Aguilar, 1863, t. I, pp. 1515-1516.
- . “La Mayorazga de Bouzas” (1886), (En *Obras completas*, Madrid: Aguilar, 1863, t. I, pp. 1316-1321.
- . “Las desnudadas” (1897). En *Obras completas*, Madrid: Aguilar, 1863, t. I, pp. 1391-1393.
- . “Madre gallega” (1896). En *Obras completas*, Madrid: Aguilar, 1863, t. I, pp. 1321-1323.
- . “Morrión y boina” (1889). En *Obras completas*, Madrid: Aguilar, 1863, t. I, pp. 1076-1089.
- RODRÍGUEZ DE URETA, Antonia, “Casilda o episodio de la Guerra de la Independencia”. En *Leyendas morales*. Barcelona, Imprenta de la Hormiga de Oro, 1889, pp. 81-112.
- SAENZ DE VINIEGRA, Luisa, *Vida del general don José María de Torrijos y Uriarte, escrita y publicada por su viuda*. Madrid, Manuel Minuesa, 1860, 2 vols.



- SÁEZ DE MELGAR, Faustina, *África y España. Cantos poéticos escritos con motivo de la guerra de Marruecos*. Madrid, Bernabé Fernández, 1859.
- . “Dedicatorias” de *Eclos de gloria: Leyendas históricas*. Madrid, Imp. a cargo de D. Antonio Pérez Dubrull, 1863.
- . *Matilde o El ángel de Valde Real. Episodio histórico de la guerra civil*. Madrid, Imp. de Manuel de Rojas, 186. [Se puede leer en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional, como folletín de *La Iberia*, 4 de julio de 1865 al 22 de agosto de 1865].
- . *Rosa la cigarrera de Madrid*. Barcelona, Est. Tip. Edit. de Juan Pons, 1878, 2 vols.
- SERRANO, Emilia (Condesa de Wilson), “La granadina (Marcha guerrera)”, *El Mundo Pintoresco* Año 2<sup>o</sup>, núm, 48 (Madrid, 27 de noviembre de 1859), p. 378.
- SINUÉS, Pilar, *Agustina de Aragón. Romance histórico*. [Valencia], Imp. de José Madrid Ayoldi, [ca. 1870].
- VEGA MARTÍNEZ, Juana María de la (Condesa de Espoz y Mina), *Apuntes para la historia del tiempo en que ocupó los destinos de Aya de S. M. y A. y camarera mayor de palacio escritos después de su renuncia y revisados por Manuel José Quintana ; precedidos de un prólogo por Juan Pérez de Guzmán y Gallo*. Madrid, Hijos de M. G. Hernández, 1910.
- . *Memorias*. Ed. y pról. de la condesa de Campo Alange. Madrid, Tebas, 1977.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ACOSTA RAMÍREZ, Francisco, “Mujeres en la campaña de Andalucía: María Bellido y la batalla de Bailén”, en Irene Castells, Gloria Espigado y María Cruz Romero (coords.), *Heroínas y patriotas. Mujeres de 1808*. Madrid, Cátedra, 2009, pp. 57-79.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, “Revolución española, Guerra de la Independencia y Dos de Mayo en las primeras formulaciones historiográficas”, en *La Guerra de la Independencia en la cultura española*, ed. de Joaquín Álvarez Barrientos. Madrid, Siglo XXI de España Editores, 2008, pp. 239-267.
- . “1808-1814: Escritores en guerra. El concurso literario por los sitios de Zaragoza”, en *El comienzo de la Guerra de la*



- Independencia. Actas del Congreso internacional del bicentenario: Madrid, 8-11 de abril de 2008*, dir. de Emilio de Diego; coord. por José Luis Martínez Sanz. Madrid, Ed. Actas, 2009, pp. 589-626.
- Antología de la prensa periódica isabelina escrita por mujeres (1843-1894)*, Ed. de Íñigo Sánchez Llana. Cádiz, Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2001.
- ARKINSTALL, Christine, "Configuring the Nation in Fin-de-Siècle Spain: Rosario de Acuña's *La voz de la patria*", *Hispanic Review*, 74.3 (2006), pp. 301-318.
- BAQUERO GOYANES, Mariano, *El cuento español en el siglo XIX*. Madrid, Consejos Superior de Investigaciones Científicas, Revista de Filología Española – Anejo L, 1949.
- BARREIRO FERNÁNDEZ, Xosé R., "Morrión y Boina. El cuento que nos introduce en la militancia carlista de Emilia Pardo Bazán", en *Actas del II Simposio "Emilia Pardo Bazán: Los cuentos"*, A Coruña, 27, 28, 29 e 30 de setembro de 2005, ed. de José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín y Ermitas Penas Varela. A Coruña, Real Academia Galega/ Fundación Caixa Galicia, 2006, pp. 23-43.
- BETTI, Silvia, "A propósito de *La elección de ayuntamiento*, comedia de la marquesa de Aguiar", *Cuadernos del Lazarillo*, 20 (2001), pp. 21-24.
- BOLADO, José (d.), "Introducción" a Rosario de Acuña, *Obras reunidas, I*, Ayuntamiento de Gijón, Instituto Asturiano de la Mujer, Cajastur: KRK Ediciones, 2007.
- CAMPO ALANGE, María, *Concepción Arenal 1820-1893. Estudio biográfico documental*. Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente, 1973.
- CANTOS CASENAVE, Marieta, "El patriotismo anticonstitucional de una mujer gaditana: Frasquita Larrea (1775-1838)", en *La Ilusión Constitucional: Pueblo, Patria, Nación. "De la Ilustración al Romanticismo. Cádiz, América y Europa ante la Modernidad. 1750-1850"*. XI Encuentro, Cádiz, 8, 9 y 10 de mayo de 2002, ed. Alberto Ramos Santana. Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2004, pp. 129-142.
- . (a), "Lectura femenina de la prensa política de las Cortes de Cádiz", en *Lecturas del pensamiento filosófico, estético y político. Actas XIII Encuentro de la Ilustración al Romanticismo (1750-1850)*, ed. de María del Carmen García Tejera. Cádiz, Universidad de Cadiz, 2008, pp. 199-210.



- . (b), "Las mujeres en la prensa entre la Ilustración y el Romanticismo", *La guerra de pluma. Estudios sobre la prensa de Cádiz en el tiempo de las Cortes (1810-1814)*. Tomo Tercero: *Sociedad, consumo y vida cotidiana*, ed. de Marieta Cantos Casenave, Fernando Durán López y Alberto Romero Ferrer. Cádiz, Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2008, pp.161-336.
- CASTELLS, Irene, "José María Torrijos (1791-1831): conspirador romántico", en *Liberales, agitadores y conspiradores. Biografías heterodoxas del siglo XIX*, coords. por I. Burdiel y M. Pérez Ledesma. Madrid, Espasa, 2000, pp. 73-98.
- CASTELLS, Irene, Gloria ESPIGADO, María CRUZ ROMEO (coords.), *Heroínas y patriotas. Mujeres de 1808*. Madrid, Cátedra, 2009.
- DELGADO, Sabino (ed.), *Guerra de la Independencia. Proclamas, Bandos y Combatientes*. Madrid, Editora Nacional, 1979.
- DEMANGE, Christian, *El Dos de Mayo: mito y fiesta nacional, 1808-1958*. Madrid, Marcial Pons, 2004.
- ENRÍQUEZ DE SALAMANCA, Cristina, "Rosa la cigarrera de Madrid (1872) de Faustina Sáez de Melgar como modelo literario de *La Tribuna* (1883) de Emilia Pardo Bazán", *La Tribuna. Cuadernos de Estudios de la Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 6 (2008), pp. 235-244.
- ESPIGADO TOCINO, Gloria, "Armas de mujer: el patriotismo de las españolas en la Guerra de la Independencia", en *El comienzo de la Guerra de la Independencia. Actas del Congreso internacional del bicentenario: Madrid, 8-11 de abril de 2008*, dir. Emilio de Diego; coord. José Luis Martínez Sanz. Madrid, Ed. Actas, 2009, pp. 709-749.
- . "La marquesa de Villafranca y la Junta de Damas de Fernando VII", en Irene Castells, Gloria Espigado y María Cruz Romero (coords.), *Heroínas y patriotas. Mujeres de 1808*. Madrid, Cátedra, 2009, pp. 317-342.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, Elena, "Dos modelos de feminidad en las defensoras de la patria: las mujeres en los discursos patrióticos", en *El comienzo de la Guerra de la Independencia. Actas del Congreso internacional del bicentenario: Madrid, 8-11 de abril de 2008*, dir. Emilio de Diego; coord. José Luis Martínez Sanz. Madrid, Ed. Actas, 2009, pp. 773-798.

- 
- FERNÁNDEZ POZA, Milagros, *Frasquita Larrea y "Fernán Caballero". Mujer, revolución y Romanticismo en España 1775-1870*. El Puerto de Santa María, 2001.
- FREIRE LÓPEZ, Ana María, *Índice Bibliográfico de la Colección Documental del Fraile*. Madrid, Servicio Histórico Militar, 1983.
- . *Poesía popular durante la Guerra de la Independencia Española*. Londres, Grant & Cutler, 1993.
- . "Historia y literatura de Agustina de Aragón", en *Lectora, Heroína, Autora (La mujer en la literatura española del siglo XIX)*. III Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX (Barcelona, 23-25 de octubre de 2002). Barcelona, Universitat de Barcelona; PPU, 2005, pp. 115-125.
- . "La Guerra de la Independencia en la literatura española (1814-1914)", *Cuadernos Dieciochistas*, 8 (2007), 267-278.
- . "La literatura en armas (1808-1814)", en *Cambio político y cultural en la España de entresiglos*, ed. de Alberto Ramos Santana y Alberto Romero Ferrer. Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones, 2008, pp. 259-275.
- . "La guerra de la Independencia en la novela española del siglo XIX", en *El comienzo de la Guerra de la Independencia. Actas del Congreso internacional del bicentenario: Madrid, 8-11 de abril de 2008*, dir. Emilio de Diego; coord. José Luis Martínez Sanz. Madrid, Ed. Actas, 2009, pp. 627-645.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Elena, "El liberalismo, las mujeres y la Guerra de la Independencia", *Spagna contemporanea*, 31 (2007), pp. 1-15.
- GARCÍA JÁÑEZ, Francisca, "Faustina Sáez de Melgar, escritora y ángel del hogar, imagen plástico-literaria", en *Lectora, Heroína, Autora (La mujer en la literatura española del siglo XIX)*. III Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX (Barcelona, 23-25 de octubre de 2002). Barcelona, Universitat de Barcelona; PPU, 2005, pp. 125-148.
- GONZÁLEZ CASTAÑO, Juan y Ginés José MARTÍN-CONSUEGRA BLAYA (eds.), *Impresos de patriotas: Antología de la publicística en el reino de Murcia durante la guerra de la independencia: 1808-1814*. Murcia, Editora Regional de Murcia, 2006.
- GONZÁLEZ SUBÍAS, José Luis: "El héroe de Bailén (1852), un acercamiento teatral al mito de los héroes de la libertad española", *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 30 (2005), pp. 269-279.

- 
- JIMÉNEZ BARTOLOMÉ, Ana María, "«Los otros combatientes» en la Guerra de la Independencia: el papel femenino", en *Las guerras en el primer tercio del siglo XIX en España y América: Actas XII Jornadas Nacionales de Historia Militar. Sevilla, 8-12 de noviembre de 2004*, coord. por Paulino Castañeda Delgado. Madrid, Deimos, 2005, vol. II, pp. 347-366.
- JIMÉNEZ FERNÁNDEZ, Juan (ed.) *Antología poética de la francesada: (1808-2008)*. Jaén, Universidad de Jaén, 2008.
- LA PARRA LÓPEZ, Emilio, "El mito del rey deseado", en *Sombras de mayo. Mitos y memorias de la Guerra de la Independencia en España (1808-1908)*, coord. por Christian Demange et al. Madrid, Casa de Velázquez, 2007, pp. 221-236.
- LÓPEZ PÉREZ, Manuel, "María Bellido: una mujer para una batalla: mito y verdad en la heroína de Bailén", en *Conflicto y sociedad civil. La mujer en la guerra. Actas de las "Cuartas Jornadas sobre la Batalla de Bailén y la España Contemporánea" organizadas por el Excmo. Ayuntamiento de Bailén*, coord. por Francisco Acosta Ramírez. Jaén, Universidad de Jaén, 2003. 21-84.
- LORENZO ÁLVAREZ, Elena de, "La literatura en armas: las "musas con suceso"", en *Cambio político y cultural en la España de entresiglos*, ed. de Alberto Ramos Santana y Alberto Romero Ferrer. Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones, 2008, pp. 277-296.
- MARTÍN POZUELO, Luis, "Muchos relatos que contar, muchas maneras de contarlos: mitos y héroes de la Guerra de la Independencia", en *La Guerra de la Independencia en la cultura española*, ed. de Joaquín Álvarez Barrientos. Madrid, Siglo XXI de España Editores, 2008, pp. 1-21.
- MARTÍNEZ GARCÍA, Ana, "El *Mercurio Gaditano* ¿Prensa liberal o servil?", en *Cambio político y cultural en la España de entresiglos*, ed. de Alberto Ramos Santana y Alberto Romero Ferrer. Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones, 2008, pp. 309-323.
- MIRALLES GARCÍA, Enrique, "El viaje romántico de Fernán Caballero por Europa", en <http://www.cervantesvirtual.com/> (Portal temático de "Biblioteca de Viajeros Españoles").
- MONTESINOS, María Isabel, "Novelas históricas pre-galdosianas sobre la Guerra de Independencia", en Mercedes Etreros, María Isabel Montesinos, Leonardo Romero, *Estudios sobre*



- la novela española del siglo XIX. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1977, pp. 9-48.
- OROZCO ACUAVIVA, Antonio, *La gaditana Frasquita Larrea, primera romántica española*. [s.n.], Ed. Sexta, 1977.
- PEDROSA, José Manuel, “La guerra de la Independencia en el imaginario colectivo español: dos siglos de memoria oral”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LVII.1 (2009), pp. 89-115.
- PINILLA CAÑADAS, Scheherezade, “El mágico momento. Relato y mito del pueblo en los *Episodios Nacionales* de Benito Pérez Galdós”, en *La Guerra de la Independencia en la cultura española*, ed. de Joaquín Álvarez Barrientos. Madrid, Siglo XXI de España Editores, 2008, pp. 191-222.
- QUERALT, María Pilar, *Agustina de Aragón. la mujer y el mito*. Madrid, La Esfera de los Libros, 2008.
- QUILES FAZ, Amparo, “Entre servilones y liberalitos. Creación, ficción y mentalidad de Fernán Caballero”, en *Historia, memoria y ficción : 1750-1850: IX Encuentro de la Ilustración al Romanticismo*, coord. por Alberto González Troyano; dirs. Antonio Romero Ferrer y M. Marieta Cantos Casenave. Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones, 1999, pp. 307-318.
- QUIRK, Ronald, J., “La mère”, “La Madre”, Fernán Caballero, Her Mother and a Tale of Trafalgar”, *Revista Hispánica Moderna*, 51.1 (1998), pp. 5-12.
- RAVINA MARTÍN, Manuel, “Nueve cartas inéditas de Fernán Caballero”, en *Fernán Caballero, hoy. Homenaje en el bicentenario del nacimiento de Cecilia Böhl de Faber (Fernán Caballero)*. Actas del Encuentro de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo celebradas los días 25, 26 y 27 de Septiembre de 1996, ed. de Milagros Fernández Poza y Mercedes García Pazos. Ayuntamiento de El Puerto de Santamaría, 1998, pp. 189-246.
- REDER GADOW, Marion, “Espionaje y represión en la Serranía de Ronda. María García, «la Tinajera», un ejemplo de coraje ante los franceses”, en Irene Castells, Gloria Espigado y María Cruz Romero (coords.), *Heroínas y patriotas. Mujeres de 1808*. Madrid, Cátedra, 2009, pp. 175-191.
- REYERO, Carlos, “Visiones de la nación en lucha, escenarios y acciones del pueblo y los héroes de 1808”, en *La Guerra de la Independencia en la cultura española*, ed. de Joaquín Álvarez Barrientos. Madrid, Siglo XXI de España Editores, 2008, pp. 105-129.



- ROMEO, María Cruz, “La condesa de Espoz y Mina”, *Liberales, agitadores y conspiradores. Biografías heterodoxas del siglo XIX*, coord. por I. Burdiel y M. Pérez Ledesma. Madrid, Espasa, 2000, pp. 211-238.
- ROMERO PEÑA, María Mercedes, *El teatro de la Guerra de la Independencia*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007.
- . “Ensayo de una poética del teatro de la guerra”, en *Cambio político y cultural en la España de entresiglos*, ed. de Alberto Ramos Santana y Alberto Romero Ferrer. Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones, 2008, pp. 365-379.
- ROMERO TOBAR, Leonardo, *La novela popular española del siglo XIX*. Madrid: Fundación Juan March y Ed. Ariel, 1976.
- SALGUES, Marie, “La Guerra de la Independencia y el teatro. Tentativa de creación y de recuperación de una epopeya popular (1840-1868)”, en *Sombras de mayo. Mitos y memorias de la Guerra de la Independencia en España (1808-1908)*, coord. por Christian Demange et al. Madrid, Casa de Velázquez, 2007, pp. 267-287.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Raquel, “Del pueblo heroico al pueblo resistente. La guerra de la independencia en la literatura (1808-1939)”, en *La Guerra de la Independencia en la cultura española*, ed. de Joaquín Álvarez Barrientos. Madrid, Siglo XXI de España Editores, 2008, pp. 159-190.
- SÁNCHEZ HITA, Beatriz, “María del Carmen Silva, la Robespierre española: una heroína y periodista en la Guerra de la Independencia”, en Irene Castells, Gloria Espigado y María Cruz Romero (coords.), *Heroínas y patriotas. Mujeres de 1808*. Madrid, Cátedra, 2009, pp. 399-425.
- SÁNCHEZ LLAMA, Íñigo, “El nacionalismo liberal y su textualización en las letras peninsulares del siglo XIX: el caso de Faustina Sáez de Melgar (1835-1895) y Benito Pérez Galdós (1843-1920)”, *Revista Hispánica Moderna*, LIV (2001), pp. 5-30.
- SERRANO Y SANZ, Manuel, *Apuntes para una Biblioteca de Escritoras Españolas desde el año 1401 al 1833*. Madrid, Atlas, 1975 (BAE, 268).
- SIMÓN PALMER, M<sup>a</sup> del Carmen, *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual bio-bibliográfico*. Madrid, Castalia, 1991.
- . «Agustina de Aragón novelada por su hija», en *Homenaje a Elena Catena*. Madrid, Castalia, 2001, pp. 483-492.
- VALENCINA, Fr. Diego de, *Cartas de Fernán Caballero*. Madrid, Sucesores de Hernando, 1919.



ZAPLANA, Esther, "Rewriting the *Patria*: War, Militarism and the Feminine *Habitus* in the Writings of Rosario de Acuña, Carmen de Burgos and Emilia Pardo Bazán", *Bulletin of Spanish Studies*, LXXXII.1 (2005), pp. 37-58.



“*CONOCIENDO YO, CABALLERO, LO MUCHO QUE VALE SU NOMBRE Y LO POCO CÓNOCIDO QUE ES EL MÍO*”:  
CARTAS DE MATILDE CHERNER A FRANCISCO ASENJO BARBIERI (1877-1879)<sup>1</sup>

*Pura Fernández*

Centro de Ciencias Humanas y Sociales-CCHS, CSIC, Madrid

La escritura epistolar, un fronterizo género que plantea procelosos puentes entre la ficción y la realidad, entre la sinceridad y la impostura, se ha intentado acomodar de continuo a unos protocolos formales que ordenaran el libre discurrir de la confianza y los vericuetos del ánimo. De su función cotidiana e insoslayable dan cuenta los numerosos manuales y prontuarios que se han editado a lo largo de los siglos para regular el flujo caudaloso del discurso aparentemente espontáneo que se construye para un interlocutor ausente en el espacio y en el tiempo; ausente, sí, pero inherente al mismo proceso de escritura en tanto que el destinatario es el único que posee la capacidad demiúrgica de convertir en un yo reflexivo, autorial, al epistológrafo, quien construye su narrativa a partir de una constante apelación al otro, ante el cual elabora una pretensión de discurso íntimo demorado en su interpretación; un soliloquio compartido en un futuro próximo.

Cuando el que redacta la carta es un escritor, un novelista, las implicaciones acerca del grado de autoconciencia autorial introducen en su texto múltiples variables interpretativas, que van

<sup>1</sup> Este trabajo se inscribe en el marco de los Proyectos de Investigación HUM2007-63608/FILO y FF12010-17273 del Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación.



desde la cuestionada espontaneidad del estilo a la posible presunción de que lo escrito para uso privado alcance rango público en algún momento. Así, por ejemplo, la consolidación de personaje público de Juan Valera se debió, en buena medida, a la iniciativa de su corresponsal, su superior en el Ministerio de Estado, el también escritor Leopoldo Augusto de Cueto, quien, ante el interés y el notable arte de las cartas en que Valera le relataba todos los detalles de su misión en la Corte del zar Alejandro I de Rusia, las publicó, parcialmente, en el diario *La España*, desde el 17 de diciembre de 1856 hasta el 17 de marzo de 1857. El tono confidente de las cartas, a pesar de saberse escritas para más de un lector potencial, concede a estos documentos una suerte de capacidad empática que algunos escritores no logran alcanzar con otra clase de paratextos explicativos de la finalidad perseguida con sus obras literarias. Así lo reconoce el propio Valera, cuando confiesa, por carta, a Menéndez Pelayo, otro maestro del género, que “no hallo [fuera del formato epistolar] medio de decirle al público directamente y con la desenvoltura que yo quiero lo que se me ocurre decir”<sup>2</sup>. La clave para no errar se resume en la siguiente receta, formulada por Valera en 1901 tras redactar buena parte de las más de 5 000 cartas repertoriadas por Romero Tobar en los ocho volúmenes de *Correspondencia* editados (2002: 197): “las cartas *han de parecer* redactadas con franqueza y abandono, sin rebuscado atildamiento, sin que se note esfuerzo ni estudio, y como si el que escribe no pensara nunca que van a ser publicadas”<sup>3</sup>.

El epistolario de la salmantina Matilde Cherner<sup>4</sup> escenifica el territorio íntimo de la íntima expresión; su vehemencia, la confidencialidad de un secreto medio revelado, la pulsión de la impaciencia, del deseo latente y la ansiedad de la autoría confieren a estos documentos una capacidad de transmisión emocional de sorprendente expresividad. Frente a este innegable rasgo, las cartas exhiben toda una suerte de estrategias discursivas destinadas a captar la atención de un lector antagónico frente al que se construye un convencional retrato de la aspirante a Ingresar en el espacio teatral merced a la ayuda de un prócer de las Letras, Francisco Asenjo Barbieri. La re-construcción del yo autorial, no

<sup>2</sup> Citado por Romero Tobar, p. 195.

<sup>3</sup> Cursiva nuestra. Valera inserta esta recomendación en su reseña a *Cartas de mujeres* de Jacinto Benavente, en 1901, *apud* Romero Tobar (2002: 195).

<sup>4</sup> Según recoge M.D. Pérez-Lucas, nace en Salamanca el 13 de marzo de 1833 y es bautizada en la Parroquia de San Cristóbal, p.137.



obstante, revela de continuo el artificio de algunas cartas por someter la escritura a los protocolos convencionales que regulaban la comunicación epistolar. Los ceremoniosos encabezamientos y las mecánicas despedidas actúan de armazón rígido de unos textos respetuosos con los manuales epistolares al uso, reflejo de las normas de urbanidad aceptadas para las diversas modalidades de las relaciones interpersonales<sup>5</sup>.

El género epistolar, identificado tradicionalmente con la pluma Femenina, fue empleado por numerosas escritoras isabelinas como medio de formación moral y de adoctrinamiento pedagógico<sup>6</sup>, y buena muestra de ello es la colección que recoge Pilar Pascual de Sanjuán en su *Manual epistolar para señoritas* (1913)<sup>7</sup>, donde aparecen amigas y compañeras de prensa de Matilde Cherner. Pero respecto de estos modelos de cartas, Matilde Cherner sólo se acomoda a la preceptiva de los formalismos en la apertura y el cierre de sus misivas, dando luego lugar a una escritura vibrante, sin envaramiento y dotada de gran fuerza expresiva. La carta, como artefacto que permite vislumbrar el construirse de un sujeto, la máxima expresión de su subjetividad, la configuración del individuo que toma conciencia de su propia identidad en el proceso de escritura<sup>8</sup>, demuestra también en su fluir su acatamiento a las fórmulas de la modestia femenina y el sometimiento a la autoridad paternal de un prócer de la cultura, Barbieri. La actitud que Mary Louise Pratt ha denominado *gender performance*<sup>9</sup> explica las contradictorias de las escritoras como Gertrudis Gómez de Avellaneda o la propia Cherner en sus escritos íntimos dirigidos a un varón, ante el cual exhiben un modelo de autorrepre-

<sup>5</sup> Acerca de los manuales epistolares y de su uso como fuente privilegiada para los estudios renovados en torno a la Cultura Escrita contemporánea, cfr. Castillo Gómez (2003) y Sierra Blas (2003).

<sup>6</sup> Acerca de la tradicional vinculación del género epistolar con la escritura femenina y de su posible vinculación con el desarrollo de la novela epistolar, cfr. Gold, 1985, 133-143; Pagès-Rangel, 1997, 44 ss.; Torras, 2001, 13-69; Sierra Blas, 2003, 56-60. El epistolario de Gómez de Avellaneda a Cepeda se convirtió en un libro de éxito, como señalan Pagès-Rangel y Delgado, porque fue adaptado a una secuencia argumental guiada por los grados de expresividad de la *humana pasión* de las cartas de la cubana.

<sup>7</sup> Referencia recogida por M. Torras, 2001, 218-220.

<sup>8</sup> Véanse los elocuentes comentarios acerca del género epistolar como la máxima expresión de la subjetividad moderna, Pagès-Rangel, 1997, “Las cartas sobre la mesa”, pp. 3-32, 82 y ss.; Sierra Blas, 2003, 34-37.

<sup>9</sup> Tomo la denominación —que sigue la línea argumentativa de Judith Butler— del trabajo de Luisa-Elena Delgado (2008, p.217), quien traduce la expresión como *representación/actuación de género*.



sentación adaptado a los patrones socio-culturales del momento, para no provocar el rechazo o la desconfianza inicial.

Como indica Sánchez Llama, también en la senda argumentativa de Judith Butler: “Aquellas representaciones genéricas no circunscritas a la reiteración mecánica de las normas son desautorizadas no tanto por representar una desviación de la normatividad cuanto por carecer de fundamento inteligible” (191). Así, la figura politizada de Matilde Cherner, el tratamiento que al tema del deseo amoroso y sexual femenino dedica en algunos textos, como la novela serializada *Las tres leyes* –reproducida por entregas en la *Revista de España* en 1878 y muy atenta al descubrimiento femenino de “los desconocidos deleites del amor sensual”–, pero fundamentalmente sus reclamaciones para la defensa del derecho de la propiedad literaria de sus obras dramáticas en la prensa del momento, pudieron convertir a la autora en una *ininteligible* mujer que, a su muerte, es recordada en los periódicos con cierta conmiseración, con una constante alusión a sus penalidades personales y a su desvalimiento, algo que contrasta con la impetuosa escritora del epistolario. Una escritora que, tras someterse a la disciplina implacable del criterio de Barbieri para que valore su zarzuela *Enterrado y condenado*, en la más fina línea de la *captatio benevolentiae*, comete la imprudencia en la tercera carta de rogarle le indique “si sabe, o conoce, a la persona, o personas, que puedan influir para que mi drama se realice”, porque, arguye, “me parece que habrá de gustar, pero no conozco a nadie que pueda influir en la empresa, ni aún sé los resortes de ese mecanismo” (28-I-1878). La “inaudita premura” con que responde Barbieri a esta carta consta en la siguiente de Cherner, y la indignación epistolar del maestro también, porque de inmediato la escritora se apresura a rogar dócilmente le disculpe su libertad expresiva y poco acertada, porque “jamás me hubiera yo propasado a pedir a V. recomendaciones para una obra que no hubiera sometido a su elevado criterio” (carta 5). De los frecuentes consejos de Barbieri da cuenta la propia Cherner, quien llega a cumplir al detalle las recomendaciones, algo desalentadoras a veces; pero de la puesta en escena, en el Apolo o en La Comedia del juguete cómico, el drama o la Zarzuela no hay constancia alguna, a pesar de las buenas opiniones que se deduce expresaba Barbieri..

Matilde Cherner encuentra en el género epistolar una vía de esparcimiento de sus deseos literarios y puede que también afectivos. Ya se ha señalado la sorprendente intimidad que denotan



algunas cartas, en las que la escritora hace gala de su impaciencia, de su abierto deseo de recibir una visita en su domicilio de quien parece manifestarse esquivo, el maestro Barbieri. Meses después de establecerse la relación entre ambos, Cherner le recrimina, en unos términos que parecen evidenciar una familiaridad notoria, la misma que impulsa la enigmática misiva escrita en septiembre de 1879 en Marsella. Si los manuales de cartas para los amantes o, más específicamente para las señoritas aconsejan el laconismo y el ocultamiento de los sentimientos femeninos, el necesario tacto y la obligada prudencia, en definitiva, la domesticación del deseo y de la impetuosidad, algunas cartas de Matilde Cherner sorprenden por ese carácter directo y vehemente, como cuando recrimina al músico que visitara su casa a sabiendas de que ella no estaría y le revela la dolorosa impresión de verse rechazada, así como ansiedad de una espera que no acaba (cartas 7 y 8)<sup>10</sup>.

Claire Grassi<sup>11</sup> señala que en el espacio epistolar –siguiendo la definición de *espacio literario* de Maurice Blanchot– se elabora la unidad del artista y del individuo en lo cotidiano, sin que por ello se olvide que se trata de una escritura aparentemente libre, es decir, potencialmente sujeta también al presentimiento de una lectura que trasciende la mirada del único destinatario previsto. El espacio epistolar de Matilde Cherner aquí recogido se inaugura con una carta rubricada con el seudónimo habitual que emplea la escritora para firmar sus trabajos periodísticos y literarios: Rafael Luna<sup>12</sup>. Cherner inicia su correspondencia con Barbieri revestida del nombre profesional que la acredita en el campo cultural en que quiere obtener el apoyo del reconocido pero, una vez establecida la relación epistolar, la única firma empleada será siempre el nombre y el apellido reales de la escritora, incluso en la comprometida carta remitida desde Marsella. En contraste con la práctica de otras escritoras parapetadas tras seudónimos masculinos, como Fernán Caballero, quien signaba prácticamente todas sus cartas con su sobrenombre literario, Cherner abre la portezuela de su intimidad bajo su autenticado nombre propio. El

<sup>10</sup> Vid., por ejemplo, el *Ramillete de los amantes. Manual moderno* (1878), cita reproducida en Pagès- Rangel, p.121.

<sup>11</sup> Cita recogida por C. Rabaté (2008: 289).

<sup>12</sup> Señala Pérez-Lucas (p.137) que Rafaela era su segundo nombre y Luna su tercer apellido. Recoge también la noticia de que su abuelo paterno, según se deduce de su partida de bautismo, era de origen alemán.



empleo del seudónimo, entendido como un negociado terreno de clandestinidad más o menos ficticia, parece conferir a las escritoras, más allá del juego con la modestia y el rechazo de la atención que tanto se celebra en las mujeres, un espacio de soberanía personal que autonomiza la experiencia creativa de posibles injerencias previas y, al tiempo, una demostración de la naturaleza desinteresada y vocacional del impulso literario, no contaminado de pretensiones de gloria o de un reconocimiento público que conduzca a mercedes profesionales<sup>13</sup>.

El seudónimo de Rafael Luna, tal como se atestigua en la prensa del momento, era bien conocido por los contemporáneos<sup>14</sup>, y su empleo en la primera carta destinada a Barbieri se entiende en el marco de un intercambio profesional que, a raíz de la amable disposición del destinatario, da paso a una relación más franca y directa donde la incipiente amistad conlleva el empleo del nombre propio<sup>15</sup>. No obstante, cuando la autora, aconsejada por Barbieri para que se dirija a otro compositor para que le ponga música a su libreto, señala que “ni yo me atreveré temiendo un desaire a pedirle se encargue de la obra de un desconocido [Rafael Luna] aún acompañada mi petición de su recomendación valiosa” (cursiva nuestra, carta 2).

La recomendación valiosa, pero poco operativa, al parecer, la consiguió Cherner por la mediación de la palentina Sofía Tartilán. Esta escritora, pronto introducida en los círculos periodístico-culturales madrileños, tuvo una tertulia en su casa, un domicilio frecuentado por Matilde Cherner y en el que se inicia precisamente el epistolario al maestro Asenjo Barbieri. El reconocimiento obtenido por la escritora Sofía Tartilán, frecuente articulista y narradora y ocasional poetisa<sup>16</sup>, así como su respetable situación social, la situaron en un marco de relaciones de

<sup>13</sup> Acerca de la escritura clandestina y el empleo de seudónimos protectores en el caso de las escritoras de finales del XIX, cfr. Pura Fernández, 2008a, especialmente 382 y ss.

<sup>14</sup> En el listado de “Seudónimos españoles” de la *Revista Contemporánea* (1892), se recoge el de Rafael Luna con su referente femenino.

<sup>15</sup> Joan DeJean “invita a alterar (al menos en el caso de Mme. de la Fayette) la aproximación tradicionalmente establecida al fenómeno por el cual las mujeres que publican sus textos anónimamente hacen el juego a la hegemonía masculina, en tanto que aceptan, interiorizan y perpetúan su deber femenino de mantenerse en la esfera privada, sin traspasarla, sin voz pública”; la lectura que propone DeJean del empleo del anonimato, que con frecuencia era tácitamente reconocido por la mayoría, lo convierte en “una fuente de poder autorial” que permite al autor alejar su obra de reduccionistas lecturas de la crítica, apud M. Torras, p. 78.

<sup>16</sup> Colaboró en *La Iberia*, *La Época*, *El Correo de la Moda*, *Revista de España*, *Revista Contemporánea*, entre otras publicaciones periódicas, cfr. García Colmenares y Sánchez García, p. 156; Simón Palmer, pp.684-688.



potencial utilidad para favorecer ciertas incursiones literarias, como la que pretende Matilde Cherner: representar algún drama o juguete cómico o lograr que un libreto de zarzuela fuera musicado por un conocido compositor. Además, Sofía Tartilán hizo gala de una activa vida asociativa, que la llevará a formar parte de sociedades benéficas como La Estrella de los Pobres, cuyo órgano de expresión fue la revista *La Ilustración de la Mujer* (1873-1877?), que dirigió desde 1875<sup>17</sup>; Cherner figuró como colaboradora de esta publicación, cuya sede radica en estos años en el propio domicilio de Sofía Tartilán<sup>18</sup>.

El libro *Páginas para una Educación Popular* (1877), de Sofía Tartilán evidencia su afinidad con la corriente krausista española y su continua lucha a favor de la reforma y la extensión de la educación femenina para el desarrollo armónico de las mujeres y como la vía para lograr el mejoramiento general de la sociedad<sup>19</sup>. Matilde Cherner, defensora a ultranza de la igualdad de las capacidades femeninas en el acceso al conocimiento, en la aplicación de este conocimiento y en su capacidad analítica y creativa, colaboró en la revista con algunos poemas, con artículos de temas varios y con un conjunto de cartas dedicadas a reflexionar sobre la necesidad de impulsar y reformar la educación de la mujer, dotada de las mismas capacidades que los hombres para abordar cualquier ámbito del saber. Sus opiniones se expresan en forma epistolar agrupadas bajo el rótulo, de claro regusto costumbrista, “Las mujeres pintadas por sí mismas. Cartas a Sofía”<sup>20</sup>, la mejor manifestación de amistad a Sofía Tartilán y de solidaridad con reformistas.

Matilde Cherner, colaboradora de dicha publicación, parece

<sup>17</sup> De la revista, fundada por José María Dalmau y Concepción Gimeno de Flaquer en 1873, no se han encontrado ejemplares más allá del mes de junio de 1877, si bien, como señala Rodríguez Sánchez en su artículo “Matilde Cherner y *La Ilustración de la Mujer*”, en el último número consultado “no se aprecian signos que anuncien ningún tipo de problema ni indicios que hagan pensar en su conclusión”.

<sup>18</sup> Matilde Cherner también comparte páginas con Tartilán en *La Voz del Tormes*, revista semanal científico-literaria de Salamanca que aparece el 3 de diciembre de 1876 (Pérez-Lucas: 135).

<sup>19</sup> Acerca del filokrausismo de Sofía Tartilán, y de sus propuestas educativas, cfr. Sánchez Carrera, 1989; Nieto y García, p. 255 y ss.

<sup>20</sup> M.Á. Rodríguez Sánchez resume los principales géneros y temas abordados por Matilde Cherner en sus colaboraciones en *La Ilustración de la Mujer*, si bien sólo ha podido localizar las Cartas Quinta y Sexta –aparecidas entre los meses de mayo y de octubre de 1875–, cada una de ellas compuesta de tres artículos. La reelaboración y reedición de algunos trabajos de Matilde Cherner en diferentes publicaciones parece una práctica habitual de la escritora. Sin duda, la agudeza y ambición analíticas de algunos de sus estudios la impulsaron a intentar rentabilizarlos ampliando la potencial irradiación lectora.



beneficiarse de estas redes de sociabilidad cultural que algunas escritoras se afanaron por construir para su legitimación en la esfera pública (Pura Fernández, 2010). Próceres de las Letras, como Juan Eugenio de Hartzenbusch<sup>21</sup>, Ramón de Mesonero Romanos<sup>22</sup> y Francisco Asenjo Barbieri actuaron como frecuentes u ocasionales protectores. Es precisamente el venerable Mesonero quien dedica una sentida necrológica tras el repentino fallecimiento de Cherner y anticipa el futuro silencio sobre su vida y obra, en parte por su insólita lucha por su reconocimiento como autora: “Hoy esta amena y laboriosa escritora, arrebatada por la muerte, no deja en pos de sí familia, amigos ni protectores; sólo obtiene el olvido más injusto. Por eso aprovecho la ocasión de dedicar este recuerdo a su memoria”<sup>23</sup>.

Cuánto hay de sorda protesta contra las redes clientelares que construyeron el campo cultural de la década de 1870 en las palabras de Mesonero, lo ignoramos, pero es evidente que el escritor resalta de forma consciente la soledad de Matilde Cherner, una autora de la que no constan demasiados datos biográficos, y los que se han rescatado, a menudo son fragmentarios, confusos e incluso contradictorios. Por ello, una vez más, la recuperación de un material documental como el epistolario privado nos permite conocer aspectos relacionados con la práctica artística de las escritoras decimonónicas.

Las colaboraciones periodísticas más tempranas de Matilde Cherner se documentan en 1852, en la semanal y literaria *Revista Salmantina*<sup>24</sup>, y en la misma ciudad seguirá publicando poemas, relatos y artículos críticos en torno a temas diversos. Como señaló Mesonero Romanos en su necrológica, Matilde Cherner hace

<sup>21</sup> El ejemplar de la novela *Ocaso y aurora* de Matilde Cherner, publicada previamente en el folletín del diario madrileño *El Tiempo* (Pérez-Lucas, 138), que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid (Signatura VC<sup>a</sup> 2526-19), está dedicado a “mi estimado amigo D. Eugenio Hartzenbusch”. Dicha novela ostenta el año de 1878 en la portada como fecha de edición, y 1879 en la cubierta. Hartzenbusch, como recuerda C. Rabatté (p.301), fue mentor de autoras reconocidas como Fernán Caballero o Carolina Coronado. Cfr. nota 56.

<sup>22</sup> Mesonero Romanos fue también prologuista del libro de Sofía Tartilán *Costumbres Populares* (1880).

<sup>23</sup> Mesonero Romanos inserta esta nota cuando reproduce el artículo que le dedicó Matilde Cherner, bajo la firma de Rafael Luna, en el periódico *La Política*, artículo reeditado en el apéndice que recoge los juicios críticos en torno a las *Memorias de un setentón*.

<sup>24</sup> Rodríguez Sánchez (2002: 365) localiza la que considera su primera publicación el 1 de abril de 1852: el poema “La Unión”, canto a la Fraternidad. Asimismo, señala que “El Miserere de Doyagüe”, aparecido en *La Revista de España* en junio de 1880 es su último trabajo editado. No obstante, sería “Profesión de fe”, publicado póstumamente en la *Hoja Literaria de La Época* (18-VIII-1880). Cfr. nota 52.



gala de una inusual cultura y agudeza críticas; sus trabajos ensayísticos manifiestan una madurez argumentativa y una solidez analítica muy poco habituales entre las escritoras del siglo. Sus cartas exhiben solvencia gramatical, corrección ortográfica y el estilo claro y elegante de una colaboradora de la prensa inusualmente ilustrada y segura en sus apreciaciones, que publicó con asiduidad en prestigiosos medios como la *Revista de España* y la *Revista Contemporánea* sobre temas musicales<sup>25</sup>, teatrales<sup>26</sup> o cervantinos<sup>27</sup>. Pronto, también, manifestaría un compromiso político escasamente habitual en las mujeres de la época, una filiación con el republicanismo federal que desde tempranas fechas hizo expresa en las páginas de *El Federal Salmantino* o en *La Ilustración Republicana Popular* —que al poco tiempo exhibe en su cabecera el título *La Ilustración Republicana Federal*—, donde incluye encendidos poemas sociales en las mismas páginas en que aparecen las firmas de los más destacados republicanos españoles, como Castelar, Pi y Margall, Garrido, Lozano o Robert<sup>28</sup>. Matilde Cherner entiende la militancia política como un apostolado que se sirve de la vocación literaria para ampliar su campo de irradiación. Así lo demuestra, por ejemplo, en la novela serializada “La esposa de un federal” que aparece en *La Ilustración Popular* de Madrid en 1873<sup>29</sup> —en pleno triunfo de la instaurada I República Española (11-II-1873/4-I-1874), que será federal desde el 11 de junio—, una obra

<sup>25</sup> “Preeminencia de la música religiosa sobre la profana”, *La Ilustración de la Mujer* (15-XII-1875), pp.215-216.

<sup>26</sup> “Algunas consideraciones sobre la literatura dramática en general y sobre teatro modernos, castellano y catalán en particular”, *Revista Contemporánea* (enero-febrero de 1881), pp. 34-54; “Juan de la Encina”, *Revista Contemporánea* (1877), pp. 449-465.

<sup>27</sup> “Juicio crítico sobre las novelas ejemplares de Cervantes”, por Rafael Luna, publicado por la Real Academia Sevillana de Buenas Letras en su Certamen Literario de 1878.

<sup>28</sup> El 20 de agosto de 1871 publica en el nº10 el poema “Lamentos de un preso. Recuerdo al ciudadano Roque Barcia”, uno de los más destacados republicanos, encarcelado y exiliado por la defensa de sus ideales y por su activismo político. Acerca de estas colaboraciones en *El Federal Salmantino*, cfr. Rodríguez Sánchez (2002: 368 y ss.).

<sup>29</sup> Cabe pensar que Matilde Cherner deja Salamanca para residir en Madrid, donde morirá en agosto de 1880, en fechas próximas al advenimiento de la República. Según refiere Rodríguez Sánchez, en la *Revista Salmantina* se alude a ciertas críticas o tensiones internas debidas a la militancia política de Matilde Cherner que hubieran justificado no publicar su trabajo en las páginas de este periódico. Como hará constar años después el director de *La Ilustración Republicana Federal*, el escritor Enrique Rodríguez-Solís, Matilde Cherner era conocida como una de las escasas periodistas republicanas, cfr. *Historia del Partido Republicano Español. (De sus propagandistas, de sus tribunas, de sus héroes y de sus mártires)*; acerca de Rodríguez-Solís, paradigma del periodista y escritor militante de la República, vid. Pura Fernández, 2006; 2008, pp. 248-253.



escrita para las mujeres republicanas, como indica la propia autora en la primera entrega del 6 de mayo (p.3).

Como exponen Varela Ortega, Romero Maura y Tusell, la Restauración se consolidó a través del caciquismo, “un sistema que sanciona un modelo político basado en el coincidir de espurias de intereses y en el patronazgo, medidas en principio más eficaces y duraderas que la violencia o el soborno” (González Calleja, 53). Los métodos “integracionistas” de la relación clientelar (*ibid.* 54) traspasaron las estructuras político-administrativas y contaminaron los órganos de prensa y, cómo no, se hicieron extensivas a las redes culturales. El ministerialismo literario, en palabras de Clarín, alentó esas sociedades de *socorros mutuos* que reclamaba Juan Valera entre quienes manifestaban sensibilidades artístico-ideológicas similares, lo que llevaba a la consolidación de ciertos nombres como árbitros de la concesión de dádivas presupuestarias a jóvenes literatos, como modestos puestos en la Administración o en los periódicos afines, o como obligado puente para acceder a los salones culturales o a los empresarios teatrales. Pilar Sinués de Marco y Faustina Sáez de Melgar, dos de los modelos canónicos de la mujer de letras en el periodo isabelino, lo expresaron claramente en sus novelas *La senda de la gloria* (1863) y *Ángela o el ramillete de jazmines* (1865-1866), en la que I. Sánchez Llama (1999a: 754-755) percibe ciertos visos staëlianos; las aspiraciones a la gloria artística de dos de sus protagonistas femeninas se legitiman con el consabido acatamiento a la autoridad masculina, al patronazgo varonil y al rechazo de cualquier atisbo de independencia personal. En ambos casos, la vocación natural y los deseos de gloria entran en conflicto con el discurso de la domesticidad que implica la supe-ditación femenina.

El epistolario de Matilde Cherner hace gala de las características propias de una correspondencia estrictamente privada, que llega a extremos de reiterada exigencia con Barbieri, pero también de íntima y dramática confesión. En la carta 9, la escritora nos sitúa en un subyugante escenario que no podemos interpretar sino es a la luz de su entorno político, de las redes de resistencia de los republicanos exiliados en Francia. La constante actividad contra el trono restaurado se documenta en la correspondencia diplomática de la época, analizada con detalle por González Calleja (79); así, el imparable ascenso político de los republicanos franceses en 1876 estimuló el espíritu conspirativo de los españoles, siempre alentado por Ruiz Zorrilla desde París, al



tiempo que en Madrid se reunían los jefes republicanos (Salmerón, Figueras, Romero Girón, Serrano) para crear una plataforma conjunta a favor de una República unitaria.

En España y en Francia el intercambio de información sobre las posibles iniciativas desestabilizadoras, la recogida de fondos para sufragar a los exiliados, la agrupación de los correligionarios en torno a órganos de prensa y editoriales de ideología afín, marcó la trayectoria de los republicanos más comprometidos con la causa<sup>30</sup>. El exilio republicano “no se contempló en absoluto como un hecho marginal, sino como un recurso político complementario que encerraba en su seno repertorios alternativos de acción” que evolucionaron del pronunciamiento de las décadas de los 70 y 80 al regicidio en el inicio del nuevo siglo<sup>31</sup>. Matilde Cherner, en sus últimas cartas a Barbieri, parece situarse en este marco de acción. La extensa y dramática carta escrita en Marsella el 27 de septiembre de 1879, además de un modelo de retórica y emoción epistolares, construye un discurso *in absentia* que induce a pensar en su indirecta vinculación con actividades conspirativas. Como da cuenta González Calleja (97), en el año de 1879, tras el intento de regicidio del tonelero Juan Oliva Moncasi el 25 de octubre de 1878, los proyectos revolucionarios urdidos en París lejos de cesar, se multiplicaron. El movimiento antimonárquico programado para el 29 de julio fracasó por anticipación de los militares involucrados, y el 26 de septiembre se sorprendió una conspiración republicana en Zaragoza.

En estas fechas, y con todo secreto, Matilde Cherner se trasladada a Marsella<sup>32</sup> sola y con una respetable cantidad de francos para “salvar la vida a quien jamás me pagará ni me agradecerá siquiera tal favor”, un viaje proyectado “no por cometer ninguna clase de locura sino por querer hacer el bien y evitar el mal” (carta 9). Parece deducirse implícitamente que Barbieri conoce algunas claves biográficas de la vida de Cherner que tal vez le hagan algo más tolerable la solicitud insólita, y desmesurada, de que le envíe un préstamo de 1 000 francos a quien reconoce haber viajado con algo más de 200 y a quien la bonanza económica no la distingue. La carta marsellesa quedó sin respuesta, al

<sup>30</sup> Vid. Pura Fernández 2005a; 2005b.

<sup>31</sup> E. González Calleja (2005: 27).

<sup>32</sup> Señala González Calleja (2005: 34) que “a fines de los años setenta, ciertos agentes consulares notificarán la existencia de un puesto telegráfico que se fue trasladando de Bayona a Marsella y luego a Hendaya, desde donde se propalaban al interior de España noticias falsas o alarmantes antes del desencadenamiento de las insurrecciones zorrillistas”.



igual que las dos siguientes, en las que una desesperada corresponsal quiere saber el destino de su misiva y, luego, recuperarla para recuperar con ella el crédito de su intimidad.

Frente a la extrema vigilancia que debía ejercer la Legación en París, ante la continua labor conspiratoria y de descrédito desarrolladas por los antialfonsinos, y en un ambiente de cierta connivencia entre los republicanos españoles y las autoridades galas, los cónsules y vicecónsules españoles en el Sur de Francia (entre ellos el de Marsella), dispusieron de más apoyo en los niveles gubernativos intermedios para controlar y reprimir las actividades de los emigrados (González Calleja, 1998: 97-98). Entre marzo y mediados de junio de 1878, el cónsul español en Perpignan informó del levantamiento de varias partidas que tenían por objeto secundar un movimiento cívico-militar al estilo de la Septembrina en septiembre del mismo año, que no fructificó por las diferencias doctrinales entre las diversas fuerzas políticas implicadas<sup>33</sup>. Como se deduce de la carta de Cherner, el Cónsul tuvo que socorrer a una compatriota que relata una desconcertante explicación para justificar su caída al mar a medianoche, sus cuatro horas a merced de las aguas, la pérdida de todo su dinero y equipaje, su larga estancia en un hospital marsellés y su resistencia a relatar la verdad de unos sucesos que la han llevado a una difícil situación “en que me han colocado mi buen corazón, mi buena fe y el deseo de evitar un grave conflicto” (carta 9). La necesidad de mantener en secreto la causa de su estancia en Marsella, la insistencia en evitar que el cónsul conozca los detalles de su aventura, construyen una carta muy velada, un relato salpicado de todos los ingredientes de un episodio novelesco de misterio. La repatriación de la escritora muy posiblemente se hiciera con cargo a los fondos destinados a tal fin en los consulados españoles, ya que su nueva solicitud al maestro Barbieri no obtuvo respuesta.

Pocas son las noticias conservadas de Matilde Cherner estos meses previos a su fallecimiento en agosto de 1880, posiblemente dedicados a la redacción de su novela *María Magdalena* (1880), que parece un claro ejemplo de autoedición. La muerte, acaecida al poco de aparecer su libro, y la propia materia resbaladiza y heterodoxa para una pluma femenina de la novela, cubrieron su aparición de un velo de silencio crítico, habitual en la recepción

<sup>33</sup> E. González Calleja, (2005: 30-31).



de las novelas lupanarias<sup>34</sup>.

Cherner lega con esta novela su propio testamento moral: la osada propuesta de *María Magdalena*, protagonizada por una prostituta de sorprendentes cualidades morales e intelectuales, materializaba la exigencia de aceptar la voluntad de participación pública de la mujer en la sociedad, a través del ejercicio periodístico y político, y de su implicación artística, conquistando nuevos espacios de análisis y de indagación psicológica. Lo cierto es que su maltrecha salud, de la que ya daba cuenta *La Ilustración de la Mujer* cuando anuncia la suspensión de sus colaboraciones en la revista el 15 de noviembre de 1875<sup>35</sup>, no debió darle mucha tregua, o tal vez las tribulaciones personales de que hablan veladamente algunos sueltos periodísticos.

El epistolario de Matilde Cherner hace gala de las características propias de una correspondencia estrictamente privada que llega a extremos de íntima y dramática confesión. Dado el grado de revelación epistolar alcanzado, la remitente ruega a Barbieri que, ante la gravedad de lo que le expone, “tenga la bondad de guardarme secreto sobre esta carta”, y le solicita en dos mensajes posteriores “tenga la bondad de devolverme una que cometí la indiscreción de enviarle desde Marsella” (carta 11). Este “favor que espero de su caballerosidad” no sólo no se cumplió sino que el epistolario reunido por el músico fue legado a la Biblioteca Nacional, sin copia de las respuestas del propio Barbieri, si bien, en el caso de Matilde Cherner, existe una suerte de diálogo implícito con los comentarios del compositor que permiten inferir a menudo sus reacciones y respuestas<sup>36</sup>. El regreso de la escritora a Barcelona, como se anuncia en la carta del 27 de septiembre, se lleva a cabo a los pocos días. Desde la ciudad condal, Matilde Cherner se apresura a comprobar el 4 de octubre si Barbieri ha recibido su implorante mensaje, y el 30 del mismo mes, ya en Madrid, la relación epistolar se rompe con la carta de la escritora reclamando la devolución de una carta que nunca debiera haber sido escrita, tal como aconsejaban los manuales epistolares, sobre todos los dirigidos a las mujeres, más frágiles

<sup>34</sup> *Vid.* Pura Fernández (2008: 253-266).

<sup>35</sup> “Su delicado estado de salud, impide a nuestra querida amiga y constante colaboradora, señorita Matilde Cherner, seguir publicando, por ahora, sus interesantes cartas”, en Rodríguez Sánchez, *op.cit.*

<sup>36</sup> Como se señala en el *Nuevo manual de cartas* (1861): “¿Quién puede asegurarnos que una palabra indiscreta que escribimos con entera confianza no será un documento que sirva después para nuestra condenación?”, cita recogida en Pagès-Rangel, p.33.



en su honor ante las indiscreciones de posibles lectores<sup>37</sup>.

Este episodio ratifica una de las conclusiones del lúcido ensayo de Roxana Pagés-Rangel (1997: 13) acerca de que “la carta privada dramatiza como ninguna otra forma de escritura el conflicto del autor con respecto al poder sobre su obra y a la comparación del lector”. Ante la pregunta acerca de la atribución de propiedad de una carta, la respuesta parece evidente, “el dueño de la carta es siempre y en última instancia, quién la recibe, no quién la escribe” (*id.*). Así, se han conservado e incluso editado epistolarios amorosos cuyo destino final debiera haber sido el fuego, por deseo expreso del autor, o de la autora, como sucede con la conocida colección de cartas que Gertrudis Gómez de Avellaneda dirigió a Ignacio de Cepeda, también sujetos a la tiranía interpretativa de un editor que somete el texto a todo tipo de manipulaciones y censuras<sup>38</sup>. Barbieri, no sólo no acusó recibo de las tres últimas y desesperadas cartas, sino que además las catalogó y las integró en su repertorio epistolar, con una conciencia preservadora que parece atenta a las quejas de Eugenio de Ochoa, quien en su *Epistolario* para la Biblioteca de Autores Españoles (1850; 1870, edición ampliada), primera recopilación tras el volumen de Gregorio Mayans (1773), lamentaba el escaso cuidado de los hombres ilustres españoles de conservar su correspondencia, un corpus documental de innegable valor histórico-cultural cuya confidencialidad se puede violentar en pro del bien común<sup>39</sup>.

A la vista están los jugosos y nutridos epistolarios de Valera, Menéndez Pelayo, Galdós o el propio Barbieri para testimoniar una tendencia creciente entre los hombres de letras; una práctica que, como sucede en el caso de Matilde Cherner, transforma el estatuto privado, íntimo, de correspondencia entre dos interlocutores, en un documento público, lo que da origen a lo que Derrida acuñó como la “crisis de destinatario”; es decir, cuando

<sup>37</sup> Como señala Fidelino de Figueiredo en “O perigo de escrever cartas”, al descubrir reveladoras confesiones en el epistolario entre Valera y Menéndez Pelayo que desmitificaban la imagen iberista del primero, “[S]upponho que já seria uma grande conquista estabelecer em directo algumas limitações à publicidade da correspondência particular de personagens eminentes. [...] Até lá a melhor solução será não escrever cartas indiscretas”, en *Notas para um idearium* (1929) *apud* R.L. Utt, 1988, n.7, p.224.

<sup>38</sup> Las vicisitudes del apasionado epistolario de la escritora, que llegó a convertirse en una suerte de novela sentimental por la intervención del editor, Lorenzo Cruz de Fuentes (1907; 1914), y las implicaciones lectores derivadas de tal intervención textual son analizadas por Pagés-Rangel (1997: 121 y ss.) y Delgado (2008).

<sup>39</sup> Según Meri Torras (2001: 205-208).



“el escritor pierde el control sobre el destino de su propio texto”, una crisis que también implica otra modalidad, la crisis de autoridad sobre el texto y su legibilidad en un espacio ajeno al que fue concebido por el autor<sup>40</sup>. En ese momento es cuando se materializa lo que Roxana Pagés-Rangel designa como la desestabilización de las dicotomías sobre las que se establece la carta: publicada, ésta se sitúa en el intersticio entre lo público y lo privado; el yo y su retrato social; el yo y los otros; la mimesis y la diégesis; la naturalidad y el artificio; la oralidad y la escritura; lo esencial y lo accidental; lo central frente a lo marginal; lo femenino frente a lo masculino (11).

La inestable oscilación que sitúa a las cartas ya en el terrero de lo privado, ya en el público, su frecuente lectura como un ejercicio íntimo que ilustra el camino de construcción de la subjetividad personal, y su presencia constante en las prácticas diarias de la sociabilidad decimonónica, convierten este corpus en una materia narrativa apta para ser sometida al análisis hermenéutico, para desentrañar aspectos relacionados con la biobibliografía de nuestros autores y con la historia cultural de la centuria, por no hablar de sus implicaciones ficcionales a través del género novelesco.

#### EPISTOLARIO DE MATILDE CHERNER A FRANCISCO ASENJO BARBIERI (1877-1879)

Nueve son las cartas de Matilde Cherner conservadas en el Legado de Francisco Asenjo Barbieri en un carpeta independiente, bajo la indicación de “D<sup>a</sup> Matilde Cherner / Escritora/ con el seudónimo de *Rafael Luna* / † en Madrid, el verano de 1880”<sup>41</sup>. Dos más aparecen intercaladas entre las seis dirigidas por Sofía Tartilán al compositor<sup>42</sup>; una de ellas firmada como Rafael Luna. Así pues, son once las cartas rescatadas en el presente trabajo,

<sup>40</sup> Según Pagés-Rangel, n.52, p.32.

<sup>41</sup> Sala Cervantes de la Biblioteca Nacional de Madrid, Mss. 14026 (296-305). Diez de las once cartas de Matilde Cherner están escritas en cuartillas de 20 x 13 cm, por lo general rayadas; sólo la que remite desde Marsella se redacta en un papel cuadrículado de formato mayor (26,5 x 22).

<sup>42</sup> Sala Cervantes de la Biblioteca Nacional de Madrid, Mss. 14045 [70-77]. Sofía Tartilán acompaña dos de sus cartas a Asenjo Barbieri de otras dos misivas de Matilde Cherner, que entra en contacto con el músico por la mediación de su amiga. Tal es la explicación de esta ubicación de las dos cartas referidas.



diez de ellas desconocidas e inéditas<sup>43</sup>. Como se ha indicado con anterioridad, parece evidente que la ordenación seguida en las carpetas no es la correcta; así, las editamos en el orden que cremos respetan la secuencia del intercambio epistolar, atendiendo a las indicaciones contenidas en los propios textos, ya sean cronológicas, ya referidas a episodios concretos. No obstante, al lado de la numeración correlativa que proponemos, mantenemos entre corchetes la referencia al orden que deberían tener según se conservan en el Legado Asenjo Barbieri de la Biblioteca Nacional de Madrid: las nueve recogidas en la carpeta rotulada con el nombre de Matilde Cherner, y las dos intercaladas en el epistolario de Sofía Tartilán.

En la transcripción de las cartas, redactadas entre el 27 de julio de 1877 y el 30 de octubre de 1879, únicamente se moderniza la acentuación. Dada la extrema corrección con que suele escribir la autora, a pesar de la enrevesada y peculiar caligrafía que la caracteriza, y dado que este rasgo no es el habitual en los manuscritos de otras escritoras de la época, se respeta escrupulosamente la puntuación, la sintaxis e incluso la ortografía, con el fin de hacer patente tal rasgo; asimismo, se mantienen las abreviaturas y se refleja mediante llamadas a pie de página cualquier intervención o incidencia de pluma propia o ajena en las cartas. Las lecturas dudosas y las palabras ilegibles se mostrarán entre corchete y con signos de interrogación.

-1-  
[X]

Muy señor mío y de toda mi consideración y aprecio: En virtud de la amable carta que ha tenido V. la bondad de

<sup>43</sup> La primera carta que aquí se reproduce ha sido transcrita con algún error de lectura y de puntuación –Lartilán por Tartilán; esto por eso; en la que el músico por uno, porque- en el volumen *Biografías y Documentos sobre música y músicos españoles (Legado Barbieri)*, bajo la edición de Emilio Casares (1986: 710, carta número 2050). En el volumen *Autoras en la Historia del Teatro Español*, J. A. Hormigón consigna, al describir el manuscrito del juguete cómico de Matilde Cherner, *El Baroncito*: “Como dato curioso, señalamos las cartas que, recogidas junto al texto, escribe la autora a Don Francisco Asenjo de Barbieri pidiéndole consejo sobre su obra y para que le indique a quién debe dirigirse, caso de que le parezca oportuno” (701). En Fernández (2008, p.263), ya se anunciaba la existencia y el contenido de algunas de estas cartas.



dirigir a mi estimada amiga doña Sofía Tartilán<sup>44</sup>, remito a Vd el primer acto de la zarzuela que Vd. se ha dignado desear conocer.

Yo creo una zarzuela obra de dos ingenios: uno, porque el músico, si no más, pone tanta parte como el poeta; y por esto deseaba ponerme de acuerdo con el maestro compositor a quien tuviera Vd. a bien recomendarla.

Si Vd. cree más oportuno que yo termine la obra, y después haga en ella las correcciones o alteraciones que el músico exija, desde luego me remito a su juicio.

Aprovecha esta ocasión de ofrecerle sus respetos s.s.s. y b.s.m.

Rafael Luna<sup>45</sup>

S/C Jesús del Valle 7, ppal. dcha<sup>46</sup>

-2-  
[XI]

Muy señor mío y de todo mi respeto y consideración: en virtud de la amable carta, que con fecha del 17 del pasado julio dirige a la Sra. Tartilán, y hace extensiva a esta

<sup>44</sup> Sofía Tartilán remite una carta a Asenjo Barbieri el 27 de junio de 1877, en la que le agradece el envío de un folleto y le solicita un favor: “Su deferencia me honra y además me facilita el camino para solicitar de V. un favor que hace tiempo pensaba pedirle y no lo hacía por cortedad. Una señorita amiga mía que escribe bajo seudónimo masculino está terminando la letra de una zarzuela muy bella según mi pobre juicio y no teniendo relación alguna con ningún maestro compositor tropieza con las consiguientes dificultades.

Por personas de mi amistad que tienen el gusto de tratar a V. me consta que es en extremo [*sic*] complaciente y esto me anima para rogarle tenga la amabilidad de indicarme algún maestro que por su recomendación quiera ver a mi amiga para la cuestión del indicado libreto”.

En la Sala Cervantes de la Biblioteca Nacional de Madrid se conservan 6 cartas de Sofía Tartilán a Asenjo Barbieri; la primera de ellas es la que hemos transcrito parcialmente. Junto a estas misivas, la última del 11 de noviembre de 1878, se intercalan dos de Matilde Cherner, ordenadas tras la primera carta de Tartilán, que se corresponden con las numeradas 1 y 2 en esta transcripción epistolar.

<sup>45</sup> Esta carta acompaña a la que dirige Sofía Tartilán a Barbieri, fechada el 27 de junio de 1877.

<sup>46</sup> Como se ha señalado, la dirección postal corresponde al domicilio de Sofía Tartilán, sede, asimismo, de la Dirección y de la Redacción de *La Ilustración de la Mujer*.



su atenta servidora, escribo a V. hoy segunda [sic] vez agradeciéndole el buen juicio que le ha merecido la zarzuela *Enterrado y Coronado*, que siendo de una persona tan competente como V. es para mí decisivo.

Adjunta va la zarzuela ya terminada, y yo espero que en [h.1 r.]<sup>47</sup> los dos actos últimos, pues el asunto se desarrolla más bien de un modo cómico, que dramático; halle V. la variedad musical que echa de menos en el primero, y que por lo agraden más que este.

En su primera y amable carta, tenía V. la bondad de decir que si sus trabajos se lo permitieran que V. pondría la música a mi zarzuela, pero que tenía compromisos para dos años. Conociendo yo caballero, lo mucho que vale su nombre y lo poco conocido que es el mío, ni una me atreví a tomar acta de esta generosa oferta de V. por más que con gusto [h.2r] hubiera esperado no dos años, dos siglos, por merecer el honor de que V. embelleciera e hiciese valer una obra mía, haciéndome el favor de asociar su nombre al mío.

Ahora bien, al indicarme V. los maestros a quienes puedo dirigirme cita dos, y sobre todo uno, que goza de tanta celebridad, si bien no es tan popular y querido del público como V. y que de seguro no será tan amable y bondadoso: ni yo me atreveré temiendo un desaire a pedirle se encargue de la obra de un desconocido aún acompañada mi petición de su recomendación valiosa.

En este supuesto, si después de [h.2 a.] leída la zarzuela V. la cree merecedora de emplear en ella su gran talento músico, dispensará un verdadero favor que le agradecerá siempre su afectísima s.s.q.b.s.m.<sup>48</sup>

Matilde

Agosto, 5, 77

<sup>47</sup> Con la abreviatura h.1 r. se indica que el texto precedente corresponde al anverso de la primera cuartilla, y el siguiente al reverso.

<sup>48</sup> Sofía Tartilán, en la cuarta carta de las conservadas en el legado Barbieri, fechada el 27 de septiembre de 1877, reitera su gratitud por el interés mostrado, “y al propio tiempo en nombre de mi buena amiga (Rafael Luna) que no sabe cómo agradecer a V. su amabilidad y sus acertadas observaciones. Teniéndolas muy en cuenta como de quien proceden y habiendo según la indicaba consultado con un literato amigo está haciendo sobre el propio argumento un nuevo plan que someterá al supremo juicio de V. tan pronto como lo tenga concluido contando siempre con su no desmentida finura [h.1 r.] y estimada bondad”.



-3-  
[V]

Sr. D. Francisco A. Barbieri

Muy señor mío y estimado amigo: habiendo llegado a mi noticia que ha regresado V. de su expedición veraniega, tengo el gusto de manifestarle que vivo Horno de la Mata 10, 2º y estoy en casa para mis amigos todas las tardes de cuatro a seis.

Saluda a V. con toda consideración y respeto.

S.S.S.S. y B.S.M.

Matilde Cherner

Jueves 27<sup>49</sup>

-4-  
[III]

Sr. D. Francisco Asenjo Barbieri

Muy señor mío y de mi más distinguida consideración: he llevado un drama a Apolo: quisiera que se leyera, porque me parece que habrá de gustar, pero no conozco a nadie que pueda influir en la empresa, ni aún sé los resortes de ese mecanismo. Como no me he olvidado su amabilidad de V. para conmigo, me atrevo a molestarle, rogándole que, si sabe, o conoce, a la persona, o personas, que puedan influir para que mi drama se realice, le agradecería mucho tuviera la bondad de indicármelo.

Es cuanto tiene que manifestarle su afectísima y reconocida amiga q.s.m.b.

Matilde Cherner

Lunes 28-I-1878

S/C Horno de la Mata 10, 2º

<sup>49</sup> Jueves 27 de septiembre de 1877

-5-  
[IV]

Sr. D. Francisco Asenjo Barbieri

Muy señor mío y estimado amigo: le pido a V. mil perdones de la libertad que me atreví a tomarme escribiéndole mi carta de ayer a que con tan inaudita premura ha contestado.

Yo recordaba sus finos afectos, la deferencia que le había merecido y me creí autorizada para dirigir a V. una sencilla pregunta: pues a esto, y solo a esto se refería mi carta, y jamás me hubiera yo propasado a pedir a V. recomendaciones para una obra que no hubiera sometido a su elevado criterio.

Aclarado este punto espero deponga V. para conmigo la sequedad ceremoniosa que se trasluce en su carta.

Le saluda afectuosamente su verdadera amiga y s.s. y b.s.b.

Matilde Cherner

-6-  
[I]

Sr. D. Francisco Asenjo Barbieri

Muy señor mío, y de todo mi respeto y estimación: Benvenuto Cellini no se desdeñaba de cincelar medallas y brazaletes, convirtiendo en joyas de inestimable precio objetos de escasisimo valor, antes que su cincel los hubiera enriquecido.

Si usted quisiera dedicar algunas horas al juguete<sup>50</sup> que le

<sup>50</sup> Alude a las 22 hojas (23 x 13) –del mismo tipo y dimensiones que las utilizadas en las cartas a Barbieri– que, con su letra, recogen *El Baroncito. Juguete lírico en un acto* (BNM, Ms 14026/ 305). En el volumen coordinado por J. A. Hormigón, *Autoras en la Historia del Teatro Español (1500-1994)*, al describir el contenido de dicho manuscrito,

adjunto, podría convertir con la magia de su talento en joya de gran valor el informe libreto que me atrevo a ofrecerle, y que espero de su amabilidad y galantería, ha de mirar con ojos benévolos.

También me atrevo a enviarle a V. tan entusiasta por nuestros grandes maestros de música, un artículo que sobre Doyagüe<sup>51</sup> he publicado en la “Revista Contemporánea”<sup>52</sup>.

[Ih.r.] Perdón por todas las erróneas apreciaciones que mi ignorancia en el divino arte de la música me haya hecho cometer.

El que V. casi me desairara cuando por la mediación de D<sup>a</sup> Sofía Tartilán, le rogué se ocupara de cierta zarzuela<sup>53</sup>, no me ha arredrado para molestarle hoy de nuevo, y espero que por aquello de pobre porfiado... V. no se ha de atrever a dejarme [*sic*] segunda vez más fea de lo que soy.

Saluda a V. afectuosamente S.S.S.S.Q.B.S.M.

Matilde Cherner

Domingo 24<sup>54</sup>

S/C Jesús del Valle, 7, pral. dca.

se incluye la siguiente valoración: “El texto en sí no reviste ningún interés; da la impresión de que el final está forzado porque la autora no sabe cómo resolver el conflicto que ha creado entre las dos parejas” (702). Cfr. nota 57.

<sup>51</sup> Además de ser un tema afín a los intereses musicales de Barbieri, tal vez convenga recordar que el maestro de capilla José Manuel Doyagüe era natural de Salamanca, ciudad en la que aquel residió en 1845, cuando fue contratado como maestro de música en la Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy. En Salamanca fue también director del Liceo Salmantino, según Casares Rodicio (1988, p.74).

<sup>52</sup> “Don Manuel José Doyagüe”, *Revista Contemporánea* n° 12 (1877), pp.483-498. Barbieri cita elogiosamente este trabajo “de la malograda escritora D<sup>a</sup> Matilde Cherner” –si bien ella, como era habitual, había firmado el trabajo como Rafael Luna– en su entrada bio-bibliográfica sobre el músico salmantino, y señala que el artículo fue copiado en el diario *La Mañana* los días 23 y 24 de enero de 1878 (vol.I. 1986). En diciembre de 1877 también aparece “El miserere de Doyagüe” en la *Revista de España*, pp.506-522. Previamente, el 28 de febrero de 1875, Matilde Cherner había editado, con el mismo título de “El miserere de Doyagüe”, una primera versión en *La Moda Elegante. Periódico de Señoritas y Señoritas*, pp. 64-65. Cfr. nota 24.

<sup>53</sup> Parece aludir a la ya citada *Enterrado y condenado* que, al parecer, nunca fue representada.

<sup>54</sup> 24 de febrero, marzo o noviembre de 1878.

-7-  
[VI]

Sr. D. Francisco Asenjo Barbieri

Mi estimado amigo: si no fuera porque hubiera tenido mucho gusto en reñir con V. casi me alegraría de no haber estado en casa el día que tuvo a bien venir a verme, porque sólo trayendo el intento de no encontrarme en ella pudo V. venir sin avisarme antes.

No quiero decirle: tal día le espero: porque temo se disculpe V. con sus ocupaciones y sus achaques, por más que ni unos ni otros le impidan asistir a los bailes de máscaras y estar tan asediado de hadas tapadas, que una de sus verdaderas amigas intentó en vano abordarle.

Le doy las gracias por “Las Castañuelas”<sup>55</sup>[1r.] y le envío en cambio “Ocaso y Aurora”<sup>56</sup>.

Estoy para darme a los demonios: me han fallado dos o tres asuntos. He gastado más de lo que tenía en un proyecto de que no le hablo porque lo creería descabellado y porque aún no sé si llegará a realizarse. Me encuentro sin un cuarto y quiero preguntarle si se dignaría presentar en *La Comedia* una [pieza teatral] en un acto<sup>57</sup> que estoy escribiendo y que podrían hacer la Lola Fernández, o la [¿Rita Luna?], y Romea, o Zamacois.

Si V. no quiere, o no le conviene presentarla y recomendarla directamente, le ruego que me lo diga con toda franqueza.

Le saluda afectuosamente su cariñosa y sincera amiga.

Matilde Cherner

S/C Sábado. 26.

<sup>55</sup> Alude al folleto de Francisco Asenjo Barbieri, *Las Castañuelas* (Madrid. Imprenta de Aribau. 1878).

<sup>56</sup> *Ocaso y aurora. Novela histórica* -ambientada en el reinado de Carlos II- se edita en Madrid, a cargo de la Sociedad de Tipógrafos. En el ejemplar que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid figura 1878 en la portada, pero en la cubierta aparece el año de 1879. En el Suplemento al n.º XII de *La Ilustración Española y Americana* (marzo de 1879, p.232), se reseña la novela enviada a la redacción. Cfr. nota 21 de este artículo.

<sup>57</sup> Posiblemente se refiera a *El Baroncito. Juguete lírico en un acto*, cuyo manuscrito, de puño y letra de la propia Cherner, se conserva junto a las cartas dirigidas a Asenjo Barbieri (Mss. 14026 /305). La pieza, ambientada en una quinta de las cercanías de Madrid, se construye en torno a lances amorosos y malentendidos. Cfr. nota 51.

-8-  
[II]

Sr. D. Francisco Asenjo Barbieri

Muy señor mío y estimado amigo: con toda la paciencia de que estoy dotada, que no es mucha, he esperado tres meses largos (al menos a mí largos me han parecido) a que V. se dignara visitarme; o si sus ocupaciones, o placeres, o falta de salud, o de voluntad se lo impedía, tuviera la bondad de manifestármelo por escrito, con lo cual yo hubiera podido decir: este caballero si no es consecuente, es atento.

Tengo muy pocos amigos: aunque dijera ninguno, no mentiría, y cuando manifiesto mi estimación y simpatía a una persona digna de ellas, sufro mucho, me duele mucho el alma, si aquella persona no me corresponde.

Si yo he faltado a V. y por esto se retrae de visitarme, mi falta ha sido involuntaria, porque en mi ánimo ha estado siempre el considerar, estimar y admirar a una persona tan distinguida y cuya conversación me era tan agradable; si por el contrario es que mi falta de amabilidad, de atractivo<sup>58</sup> y de talento ha hecho que V. halle enojoso mi trato, quisiera mejor que darme cuenta me lo hubiera V. manifestado, que no con su total ausencia dejarme entregada a mil suposiciones.

No quiero molestar más su atención, solo le ruego que robe unos minutos a sus trabajos, o a sus placeres y me diga con lealtad y franqueza la causa de no haber vuelto a visitarme.

Le saluda afectuosamente S.S.S. y B.S.M.

Matilde Cherner

S/C Horno de la Mata 10, 2º

<sup>58</sup> Palabra añadida con posterioridad.

-9-  
[VII]

Sr. D. Francisco Asenjo Barbieri

Marsella 27 Setiembre 1879

Sr. D. Francisco Asenjo Barbieri

Muy señor mío y estimado amigo: recorro a V. porque un día tuvo la bondad de ofrecerme su amistad y su apoyo y porque sin auxilio ajeno no puedo salir de la difícil situación en que me han colocado mi buen corazón, mi buena fe y el deseo de evitar un grave conflicto.

Quería principiar esta carta diciendo el favor que espero de V., porque no estoy acostumbrada a pedir esta clase de favores y me cuesta tanto empacho como vergüenza.

Hace quince días que estoy en Marsella y de esos quince he pasado uno en la calle, once en el hospital y tres en un hotel socorrida por el Cónsul. Esta noche me obligan a marchar enferma y casi desnuda pues he perdido todo mi equipaje y el traje que tengo es el mismo, o parte del que tenía la noche del domingo 14 cuando me caí en el mar donde permanecí más de cuatro horas.

Como yo no puedo decir aquí, ni tampoco me atrevo a consignarlo en esta carta, qué hacía yo a las doce de la noche a la orilla del mar sola ni a quién, ni por qué di doscientos francos que traía para mis gastos de viaje, nadie se explica esto y piensan lo que quieren por más que yo me esfuerzo en explicarlo de una manera plausible.

No me han permitido en Hôtel de Dieu<sup>59</sup> escribir a V., no se porqué capricho y esto es lo que me ha puesto en la triste necesidad de recurrir al Cónsul, que tampoco puede seguir dice sufragar [*sic*] mis gastos en Marsella hasta que yo pudiera recibir contestación a esta carta.

Yo tengo amigo mío muy pocas personas con quienes

<sup>59</sup> En el original, Hotel d'Dieu, edificio hospitalario de la ciudad de Marsella, cuyos orígenes se remontan a la Edad Media, si bien la estructura que presentaba en el siglo XIX derivaba de las reformas introducidas en el siglo anterior.

contar en el apuro en que me encuentro, y recorro a V. porque entre mis amigos es uno de los más ricos y generosos y el que me inspira mayor confianza.

Necesito pues que me haga V. el favor de prestarme mil francos, que puede girarme a Barcelona, donde tengo una casa conocida en la que me recibirán bien y en la que podré reposar y recobrar, si esto es posible mi perdida salud.

Yo aunque poca tengo alguna hacienda con que responder de esta cantidad de que tanto necesito serle deudora, y V. me esperará a que sin grave perjuicio pueda devolvérsela.

Prefiero morir, y esto se lo digo de todo corazón, a llegar a Madrid en el triste estado en que me encuentro, sin contar que mi quebrantada salud no me permitiría tan largo viaje máxime haciéndolo como una mendiga de consulado en consulado.

Y todo por haber querido salvar la vida a quien jamás me pagará ni me agradecerá siquiera tal favor.

No me atrevo a explicarme más y le ruego que hasta mi regreso a Madrid tenga la bondad de guardarme secreto sobre esta carta que concluyo pidiéndole me perdone la libertad que me tomo recurriendo a V. tan sin derecho y que para favorecerme recuerde la triste situación en que me encuentro, no por cometer ninguna clase de locura sino por querer hacer el bien y evitar el mal.

Yo espero de V. este favor que para mí casi equivale a la vida, porque creo que no me he equivocado al juzgar su corazón y porque cuento con que también V. ha debido comprender el mío.

Mis señas en Barcelona son: calle del Conde del Asalto nº 48, fonda de La Mallorquina.

Le envía las gracias anticipadas y mil perdones por el favor que se atreve a pedirle su afectísima amiga y s.s.s.s. y b.s.m.

Matilde Cherner

-10-  
[VIII]

Sr. D. Francisco Asenjo Barbieri

Barcelona 4 octubre 1879

Sr. D. Francisco Asenjo Barbieri

Muy señor mío y de mi más distinguida consideración: apremiada por lo horrible de la situación en que me encuentro escribí a V. una carta desde Marsella, y agradecería mucho saber si la ha recibido.

Le saluda afectuosamente S.S.S.S. y B.S.M.

Matilde Cherner

S/C Calle del Conde del Asalto, 48, 2º

-11-  
[IX]

Recibº 30 octubre 79<sup>60</sup>

Sr. D. Francisco Asenjo Barbieri

Muy señor mío y de mi más distinguida consideración: ruego a V. tenga la bondad de devolverme una que cometí la indiscreción de enviarle desde Marsella.

El favor que espero de su caballerosidad.  
S.S.S.S. y B.S.M.

Matilde Cherner

<sup>60</sup> Anotación en el margen superior izquierdo de la carta, con caligrafía no perteneciente a Cherner.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA:

- Asenjo Barbieri, Francisco. *Biografías y Documentos sobre música y músicos españoles (Legado Barbieri)*. Ed. de E. Casares. Madrid. Fundación Banco Exterior. 1986, tomo I. Calle Velasco, M. D., “Manuel Villar y Macías”, *Salamanca. Revista de Estudios* nº 33-34 (1994), pp. 29-48.
- Casares Rodicio, Emilio. *Documentos sobre música española y Epistolario (Legado Barbieri)*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988.
- Cherner, Matilde. *María Magdalena. Novela social*. Madrid. Imprenta e Hijos de J.A. García. 1880.
- Castillo Gómez, A. “Los manuales epistolares: entre el uso y la representación”. En V. Sierra Blas, 2003, pp. 13-24.
- Delgado, Luisa-Elena, “Gertrudis Gómez de Avellaneda: escritura, feminidad y reconocimiento”. En Fernández y Ortega (2008), pp. 201-220.
- Fernández, Pura. “Redes de sociabilidad literaria femenina y redefinición del campo cultural hispanoamericano (s. XIX)”. En *Unidad y multiplicidad. Tramas del hispanismo actual*. M. Genoud y G. Granata (eds.). Universidad Nacional de Cuyo-Zeta Editores. 2010. 3 vols. I, pp.63-70.
- . “La escritura *dislocada*: Las Amazonas de las Letras al asalto de la República Literaria. El caso de Rosa de Eguílaz y su *Mujer famosa* (1891)”. En Fernández y Ortega, *La mujer de letras o la letraherida. Textos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*, 2008a, pp. 365-387.
- . *Mujer pública y vida privada. Del arte eunuco a la novela lupanaria*. Suffolk (UK). Boydell & Brewer Ltd. 2008. (Colección Támesis Books. Serie A. Monografías, 258)
- . “Enrique Rodríguez-Solís (1844-1923): el *soldado* de la República Literaria”. En *Bohemios, raros y olvidados*. Cood. y edición de A. Cruz Casado. Córdoba. Diputación de Córdoba-Ayuntamiento de Lucena. 2006, pp.67-110.
- . “La *musa canalla* de fin de siglo o Pígalión derrotado”. En F. Tomás e I. Justo (eds.). *Pígalión o el amor por lo creado*. Madrid. Anthropos Editorial. 2005a, pp.87-98. (Teoría e Historia de las Artes)
- . “Los *soldados* de la República Literaria y la edición heterodoxa en el siglo XIX”. En Desvois, Jean-Michel (ed.). *Prensa, impresos, lectura en el mundo ibérico e iberoamericano contemporáneo Homenaje a Jean-François Botrel*.



- Bordeaux. Presses Universitaires de Bordeaux. 2005b, pp. 105-117.
- Fernández, Pura y Marie-Linda Ortega (eds). *La mujer de letras o la letraherida. Textos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*. Madrid. Servicio de Publicaciones del CSIC. 2008.
- García Colmenares, Carmen y J.L. Sánchez García, “Sofía Tartilán. Antibiografía de una educadora desconocida”. En VV.AA. *Mujer y Educación en España, 1868-1975*. Santiago de Compostela. Universidades de Santiago. 1990, pp.153-160.
- Gold, Hazel, “From Sensibility to Intelligibility: Transformations in the Spanish Epistolary Novel from Romanticism to Realism”, *La Chispa* (1985), 133-143.
- González Calleja, Eduardo. “A un lado y otro de la frontera: los exilios republicanos de la Restauración (1875-1931)”. En *III Congreso sobre el Republicanismo. Los exilios en España (siglos XIX y XX)*. Priego de Córdoba. Patronato Niceto Alcalá-Zamora y Torres. 2005, pp. 27-81.
- . *La razón de la fuerza. Orden público, subversión y violencia política en la España de la Restauración (1875-1917)*. Madrid. CSIC. 1998.
- Hormigón, Juan Antonio (dir.) (1996). *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994). Vol. I. (Siglos XVII-XIX)*. Madrid: Publicaciones de la Sociedad de Directores de Escena de España.
- Mesonero Romanos, Ramón de. *Memorias de un setentón natural y vecino de Madrid escritas por El Curioso Parlante (1824-1850)*. Nueva edición con retratos del autor. Madrid. Renacimiento. 1926.
- Nieto Bedoya, Margarita y Carmen García Colmenares, “El pensamiento educativo de Sofía Tartilán”. En VV.AA. *Mujer y educación en España, 1868-1975*. Santiago de Compostela. Universidad de Santiago. 1990, pp. 254-261.
- Pagés-Rangel, Roxana. *Del dominio público: itinerarios de la carta privada*. Amsterdam-Atlanta GA. Rodopi. 1997.
- Pérez-Lucas Alba, M. Dolores. *Mujeres singulares salmantinas (220 a.C.-s. XIX)*. Salamanca. Amarú Ediciones. 2004, 3ª ed.
- Rabatté, Colette. “El Epistolario de Fernán Caballero: La escritura como estrategia vital”, en Fernández y Ortega (2008), pp. 289-308.
- Rodríguez Sánchez, María de los Ángeles, “Matilde Cherner y *La Ilustración de la Mujer*”, Biblioteca Virtual Miguel de



- Cervantes  
<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/07034068611338995510046/p0000001.htm> consultado 26-VI-2010
- . “Matilde Cherner, canon y anticanon: periodismo político”, en *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX*. Ed. L.F. Díaz Larios, J. Gracia et al. Barcelona. PPU. 2002, pp. 363-375.
- Rodríguez-Solís, Enrique. *Historia del Partido Republicano Español. (De sus propagandistas, de sus tribunas, de sus héroes y de sus mártires)*. Madrid. Imprenta de F. Cao y Domingo de Val. 1892-1893.
- Romero Tobar, Leonardo, “El espacio de la intimidad. Juan Valera, el escritor en sus cartas”, J. Álvarez Barrientos (ed.), *Espacios de la comunicación literaria*. Madrid. CSIC. 2002, pp. 191-204.
- Sánchez Carrera, M.C., “El pensamiento de Sofía Tartilán y el Krausismo”. En *Mujeres y hombres en la formación del pensamiento occidental. Actas de las VII Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*. Madrid. Universidad Autónoma de Madrid. 1989, pp.267-275.
- Sánchez-Llama, Íñigo, “Género sexual: buen gusto y literatura en la prensa periódica isabelina escrita por mujeres: análisis de una formación discursiva”, en Fernández y Ortega, *La mujer de letras*, pp. 189-200.
- . “Representaciones de la autoría intelectual femenina en las escritoras isabelinas del siglo XIX peninsular”, *Hispania* 82 (december 1999), pp. 750-760.
- Sierra Blas, V. *Aprender a escribir cartas. Los manuales epistolares en la España contemporánea (1927-1945)*. Prólogo A. Castillo Gómez. Gijón. Trea. 2003.
- Simón Palmer, Carmen, *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual bio-bibliográfico*. Madrid. Castalia. 1991.
- Torras Francès, Meri, *Tomando cartas en el asunto. Las amistades peligrosas de las mujeres con el género epistolar*. Zaragoza. Prensas Universitarias de Zaragoza. 2001.
- Utt, Roger L., *Textos y con-textos de Clarín: Los artículos de Leopoldo Alas en “El Porvenir” (Madrid, 1882)*. Barcelona. Istmo. 1998.

# A GOURMAND AT THE FOOT OF THE EIFFEL TOWER: EMILIA PARDO BAZÁN AT THE 1889 PARIS EXPOSITION<sup>1</sup>



*Lou Chamon-Deutsch*  
Centro de Ciencias Humanas y Sociales-CCHS, CSIC, Madrid

Paris at the end of the Nineteenth century, everyone's Mecca: carefree young men, fashion-conscious matrons, newly minted politicians, engineers, and bohemian artists: for all Paris was a veritable "horno" where modern ideas and reputations "se cuecen" according to Emilia Pardo Bazán, who visited the Universal Exposition of 1889 and wrote extensively of her experiences in a series of chronicles that she later published as *Al Pie de la Torre Eiffel* and *Por Francia y por Alemania*. Cooking is only one of many images that Pardo Bazán offered to her readers to help them envision "la metópoli moderna por excelencia" (133). Among others were: laboratory, still, contemporary Babel, workshop, Mecca, dark fire, brain of the world, pure star, and fountain, not to mention those she borrowed from Victor Hugo's *Voix intérieures* which I won't enumerate but which she honors with a very complete list. Pardo Bazán's vision of the Exposition was truly all-encompassing, but the comments below are limited primarily to Pardo Bazán's reflections on the food and drink in her Paris chronicles,<sup>1</sup> especially her use of these consumables to reflect on modernity, establish her cosmopolitan credentials,

---

<sup>1</sup> See María Isabel Jiménez Morales, "Emilia Pardo Bazán, cronista en París (1889)" and Ana Rodríguez Fischer "Una apasionada esteta al pie del coloso de hierro: Emilia Pardo Bazán en París, 1889" for other views on Pardo Bazán's travel chronicles. Except as indicated in parentheses, for all quotations from Pardo Bazán's chronicles I have used Tonina Paba's edition *Viajes por Europa* that includes *Mi romería, Al pie de la Torre Eiffel, Por Francia y por Alemania, Cuarenta días en la exposición.* and *Por la Europa católica*.



warn prospective visitors of tourist traps, and score points about international relations, especially between France and Spain.

*Al Pie de la Torre Eiffel* is a rebus, like the Exposition itself, that has at its core a fundamental preoccupation with modernity. In this rebus the modern is juxtaposed unflatteringly with the old, the familiar and the comfortable. Modern inventions and machines shipped from all over the industrialized world and housed in Ferdinand Dutert's 1,452 foot long Galerie des Machines, (Figure 1) with its mind-boggling rolling bridges and vast displays, portended a future that for the author is inextricably tied to materialism, soulessness and crassness, something best contemplated from a distance rather than experienced up close. The mere mention of "tanta maquinaria, tanta electricidad, tanto ascensor vertical y oblicuo, tanta palanca y tanto endiablado invento" (173) on display in the sprawling galleries of the Campo de Marte gives her a headache. She would rather retreat into art and nature, she says, than "morir aplastada por el coloso de hierro de la Industria" (173). As María Isabel Jiménez Morales succinctly puts it, the countess sides firmly with the artistic rather than the industrial object:

El aparente desdén de la Condesa por el avance científico y arquitectónico se produce porque al compararlo con la magnificencia del arte en sus diversas manifestaciones y escuelas, aquél siempre sale perjudicado. Una cosa es el utilitarismo y otra bien distinta la estética. (523)<sup>2</sup>

Even in terms of the betterment of the lot of ordinary people, the countess doubts that men's modern inventions and scientific progress have been a success. She interprets the unease she experiences at their sight as a metaphor for what the industrial revolution has meant for the modern factory worker: "Y cuando decimos que hemos llevado la luz, la ciencia y el progreso a una región salvaje, ¿no podríamos añadir que llevamos la inquietud, el desasosiego y las penas del alma?" (300).

Stepping inside the Palais de Machines Pardo Bazán muses that the objects on display are screaming out for an "empederni-

<sup>2</sup> However, as Jiménez Morales notes —quoting the chronicle *Cuarenta días en la Exposición*—, Pardo Bazán's attitude towards modernity shifted by the time of the 1900 Exposition: "Pero esta actitud variará en la Condesa a los pocos años. Cuando en 1900 regresó a París como cronista de una nueva Exposición, optó claramente por la modernidad" (525).



da amante del pasado" (185) like herself to transform them into art through words. Obviously not feeling up to the task at the moment she quickly flees, fearing the onset of a migraine that would prevent her from enjoying the rest of the festivities more to her taste. Once outside she instantly downs a bock of beer washed down afterwards with lemonade (185). She much prefers to see that most striking symbol of ingenuity and modernity, the Eiffel tower, from high above, at the Trocadero Park where, bathed in light, it assumes a lace-like delicacy and "se espiritualiza y ese gigante de la industria semeja el ensueño de un poeta, ensueño babilónico y primitivo" (187). From afar the colossal appears as a "red sutil de finos trazos, bermejas pinturas hechas con delicado pincel sobre el azul del firmamento" (303). Unless man's inventions can be artistically transformed, as she succeeds in doing in this passage about the Eiffel tower, she feels "un desasosiego, un azoramiento físico" (296) in their presence. Clearly an "ambivalent rush of awe and flight" characterizes what Elizabeth Ordóñez has described as the Pardo Bazán's contradictory contact with modernity (16).

Not everyone shared the countess' preference for art over machines. Writing for *Ilustración Artística* of Barcelona, T. de W. expressed a more populist view of the Exposition's aesthetic offerings. His visit to the Palais de Beaux Arts left him cold: for him art in the age of reason was superfluous and in the grand "steeple chase" of modernity nations should "ocuparse en algo mejor que en estimular a los artistas" (426). More to his taste was the magnificent Palais d'Alimentation, depicted in Figure 2, where he admired finely wrought but utilitarian machines, foods arranged in extravagant displays and frescoes depicting food production that convinced him of the "alto valor" and "singular atractivo" of the culinary arts. Pardo Bazán shared his enthusiasm for the food displays in the International Exhibit which for her was "infinitamente superior a la [sección] industrial" (421). For her food: its preparation, display and serving, its sale and import/exportation, retained for the most part its natural and familiar characteristics, as well as its traditional national profile which, as both a gastronome and connoisseur of Parisian life, she wished to share especially with her readers.<sup>3</sup> She expresses her

<sup>3</sup> Pardo Bazán published articles on the Exposition from July to October of 1889 in *La España Moderna* at the invitation of her close friend José Lázaro Galdiano. She also sent her "cartas" from Paris to *La Ilustración*, *La Época*, and *El Imparcial* and possibly



disappointment that the frivolous topic of food sometimes dominates the literary tertulias she attends (198) but her impulse to communicate her intimate Paris experiences leads her to dwell repeatedly on food.

Pardo Bazán experimented with and describes in her chronicles many different eating venues: the restaurants and markets of Paris proper; the “national” dining halls constructed specifically for the Exposition and scattered among the national pavilions; the food served at myriad special events, inaugurations, banquets and receptions; the various installments of the Colonial City on the Esplanade des Invalides where refreshments were served at various hours of the day; the many cafés located within the national exhibits; and finally the samples of food products served gratis that were showcased in the Exposition halls of various countries. Even the “casitas” of the anthropological exhibit called “Historia de la habitación humana”, served food, except, she muses, the troglodyte house where the only thing they could serve would be “un bisteque de lomo humano” (257).

Although Spain failed to distinguish itself in the industrial exhibits, Pardo Bazán took comfort from the areas in which it excelled: “caldos, aceites, chocolates, pasas, naranjas, almendras, tabacos...; en eso sí nos llevamos la palma” ( 221). But to her dismay, the food products of Spain were not well showcased at the Palais d’Alimentation and Spain’s own pavilion which isn’t surprising since Spain, allotted over 42,000 square feet of space was only an unofficial participant (that is, it didn’t vie for the 42,000 prizes and awards) and had spent only \$145,000 on its 3,440-square foot pavilion, compared with Mexico that had only been allotted 23,000-square feet but had spent \$1,200,000 to mount a truly spectacular pavilion (Jeffery, 49). Although Pardo Bazán praised what she found in the Spanish displays, back home the meager offerings of the Spanish displays was a general topic of embarrassment. Writing in the *Ilustración Española y Americana*, IOB like Pardo Bazán acknowledged approvingly the respectable display of Spanish wine in the Palais

---

other journals. Soon after her articles about the Exposition appeared in journals she published them in two separate chronicles: *Al pie de la torre Eiffel (Crónicas de la Exposición)* (1889) and *Por Francia y por Alemania* (1890). Later still, in her *Obras completas* she combined the two volumes although she eliminated several of the less pertinent articles. For a comprehensive study of the publication of the chronicles, see Rodríguez Fischer “Una apasionada esteta al pie del coloso de hierro: Emilia Pard Bazán en París, 1889.”



d’Alimentation, seen in Figure 3, and other food products but complained that it would be better not to present at all at the Paris world competition unless one could compete in the Palais de Machines: “En estas Exposiciones no hay más que un signo de cultura verdadera: hallarse bien representados en el Palacio de las Máquinas, como la pequeña Bélgica, como la pequeña Suiza” (366). Spain’s natural resources, its iron, copper, mercury were being siphoned off by other countries “para convertirlos en opimo venero de riqueza en otras manos, bajo otras inteligencias y con otro espíritu emprendedor” (366).<sup>4</sup>

While like IOB Pardo Bazán bemoaned the paucity of Spain’s industrial displays, she did not for that reason qualify the more impressive objects on display in the Palace of Machines as “un signo de cultura.” For her culture meant high art, literature and, as is clear from her many comments during her travels, the modern pleasures of international travel and fine dining. Being a modern Parisian, in terms of culinary experience, meant diversity and the ability to purchase foods out of season, something for which she admired French ingenuity. Although Pardo Bazán felt in general that the variety of foods available in Spain was greater than in France, she nevertheless conceded that Paris was the Mecca for certain kinds of eating experiences, and she much preferred the culinary “bucolic” to the modern “Tower of Babel” as Eiffel’s 300 meter construction was nicknamed. Pardo Bazán reported at length her dining experiences far from the sites of the Exposition grounds and these appear drawn from previous visits as well as those of the 1889 fair: “He comido en todos los restaurantes, desde los que dan la sopa económica por diez céntimos hasta el café Riche y el Inglés, donde el langostino se paga a peso de oro y un racimillo de uvas cuesta un duro” (140).<sup>5</sup>

Both the Café Riche and the Anglais were favorites of the Countess, hallowed restaurants where the greats of the day dined

---

<sup>4</sup> IOB complained bitterly in several of his cartas that so few fair goers frequented the Spanish wine exhibit in the Alimentation palace because they were not well showcased. See especially his September 8<sup>th</sup> installment (*Ilustración Española y Americana* 33.33 [1889]: 134-135.)

<sup>5</sup> Her description of the banquet of the folklore society Ma mère l’Oie that she attended several years earlier is flush with details about the food served. She speculates that the participants were probably happy to be able to wash down the inferior food with the Jerez and excellent aged Valdepeñas wine that she had contributed to the banquet (236).



in luxury.<sup>6</sup> But descriptions of her dining experiences are not limited to the elite haunts of the rich and famous. In the Paris she loved Pardo Bazán sipped thirty-year old Johannisberg wine from Germany as readily as the cheap second press ‘piquette’ for sale in stalls along the Seine. She enjoyed strawberries in January, melons in June, and roasted chestnuts sold by Savoy street vendors in the winter months. She munched on French fries as she strolled along the boulevards and visited Les Halles, the market nicknamed by Emile Zola Paris’s “belly”, where she whiffed its smelly cheeses and fish. She watched the production of turrón, witnessed how Champagne could be falsified and truffles artificially produced. She saw the preparation of Spanish garbanzos and codfish by the Murcianos in Paris there to sell their oranges, enjoyed Italian ravioli washed down with Chianti, German beer accompanied by sausages as thick as the trunk of a tree, and marinated sardines and caviar from Russia. Her statement in the letter of June 5<sup>th</sup> that she is indifferent to the “productos alimenticios” displayed at the fair does not extend to the food she consumed herself both on the grounds of the fair and further afield. She is not impressed by the life-size chocolate statue of the Venus de Milo at the US exhibit, that she would gladly slice up and hand out to the children (226), but describing restaurant dining, she boasts “me sé de memoria la bucólica parisiense, y creo que es uno de los ramos más interesantes que pueden estudiarse en Paris y una de las cuestiones más vitales para el francés contemporáneo” (140).

Of all the cities that in recent years had hosted expositions, among them England, Germany, Italy and Austria, Pardo Bazán recognized that only France was “en condiciones de recibir huéspedes” (169) on a mass scale. In *Por Francia y por Alemania* she voiced enthusiasm for the “fisonomias de cuantas razas pueblan el globo” and praised countries for having selected “lo más típico y saliente para regalárnoslo” (385). However, she also in

<sup>6</sup> Alfred de Musset, Barbey d’Aurévilly, Alexandre Dumas père among many others were frequent diners at the Anglais, situated on the corner of the rue Marivaux. The Café Riche, at the corner of the rue Peletier is described thus in Pierre Andrieu’s *Fine Bouche: A History of the Restaurant in France*:

Furniture is by the best cabinet-makers, the bronze work excellent, there are panels of onyx, velvet hangings, Aubusson carpets, luxurious chairs, immaculate linen of the finest texture, superb cutlery and table appointments, and over all the beneficent gentleness of candle-lighting (63).

Both restaurants were known for their famous wine cellars.



some instances understood the artificiality of the ethnic performances she witnessed especially in her tastings in international restaurants on the grounds of the Exposition. Her keen eye for the business end of the enterprise helped her understand how important food was to the success of the Exposition, and the symbolic rewards for an expanding French empire. To feed the thousands of daily visitors, special “national” restaurants were constructed either as free standing buildings or as part of each country’s exhibit. But she reported that these restaurants, supposedly offering the traditional fare from each country, were actually tourist traps; in this they were as modern as the Palais de Machines with its imposing steel structures. The object of these restaurants was not first and foremost to showcase a country’s best or most popular dishes, but to be a spectacle in themselves, a part of the machine of modernity because like other manufactured goods and structures on display, these restaurants were new, big and expensive. Even a country like Germany that opted not to participate in the Exposition’s competitions, was represented with a restaurant on the grounds, run by Parisians. Restaurants and cafés were an integral part of the money-making tourist attraction that offered to visitors, in addition to food, the opportunity to eat at the same time as to see and be seen at the world’s most lavish display of consumption and modernity. But for the privilege of being a part of the Exposition by eating in its restaurants one paid a hefty price: there were “restaurantes y más restaurantes” (234), she griped, but “a pretexto de servirle platos exóticos y con mucho color local, le sangran a uno bonitamente la bolsa” (234).

Jumbled together with the exhibits, the restaurants and bars “invaden todo” in the words of Pardo Bazán: “Nadie imaginaría, al verlos tan abundantes, que son diecinueve no más: según pululan, parecen tres ó cuatro docenas; verdad que la extensión compensa el número”(262).<sup>7</sup> Pardo Bazán claims to have eaten in every one of the official restaurants, which is why she feels justified to comment on their authenticity. Whether they are called Russian Restaurant, Swiss Restaurant, Hungarian Restaurant, she complains, they really are all French restaurants: their name intended to entice foreign tourists by appealing to their nationalism:

<sup>7</sup> According to Jeffery, there were 90 concession stands, varying in space from 330-3,000 square feet (64).



. . . y únicamente por lisonjear el amor propio de una nación y embaucar a los recién llegados, cogen en cualquier arrabal de París dos o tres mozuelas bien parecidas, las visiten de carnaval, las empolvan, las emperejilan y les mandan que sirvan . . . Solo se distinguen estos *restauranes*, mal llamados rusos, suizos o ingleses de los que continúan apellidándose franceses a secas, en que los primeros son más caros y peores que los segundos. (262)

In other words, like the most popular exhibit at the Expo, the “mosque” on the “Street of Cairo,” which behind its elaborate façade was a bar featuring belly dancers imported from Egypt (Canogar 49), not everything at the Exposition was what it was advertised to be. But even though she doubted one skeptic’s claim that all the “turcos, moros y rumanos” walking about were really just Parisian “*batignolles*” (286), she was inclined to agree with a fellow woman traveler, the American Mariana Schuler van Rensselaer, who surmised that “in very many departments the so-called International Exhibition seemed a national one. It seemed the creation of France and her colonies, and of French enterprise bringing marvelous things, like the reconstructed Cairene street, from many far off lands” (317). Because of her culinary expertise, Pardo Bazán was able to judge the eccentricities of the Exposition’s restaurants, but like Mariana Schuler, she was seduced by the exotic ethnic displays of Europe’s colonies and voiced her approval of their authenticity.

On the grounds of the Exposition, food and modern machines and constructions are forced to coexist and the result, for Pardo Bazán, is an unhappy clash where neither are experienced at their best: she prefers seeing the Eiffel tower from a distance, and eating in her old favorite restaurants far from the maddening crowds for which she expresses her distaste on more than one occasion. Her disappointment is especially keen when she realizes that from the tables of the Brébant restaurant erected on the first platform of the Eiffel Tower, where she dines one night with a friend, it is impossible to see the famed lighting of the tower with torches and electric lights.<sup>8</sup> The intrepid Pardo Bazán alighted from the mechanical elevator, pictured in Figure 4, full of expectation only to find that they were seated in a dark corner

<sup>8</sup> The first story was approximately 4200 square meters, and contained four restaurants: Russian, Anglo-American, French and Alsace-Lorraine.



of the restaurant. It is the night of the inauguration of the statue of the Republic, and her friend has assured her that from this vantage point they will be able to see the “fantástico panorama de la Exposición surgiendo iluminado de las tinieblas de la noche” (275). Despite having telegraphed their reservation beforehand, from where they were seated not a single Chinese lantern could be seen. Complaints to the proprietor Brébant who was dining at one of the best tables of the house fell on deaf ears.<sup>9</sup> Then the dining experience was interrupted by the commotion of diners rising from their tables to get a better glimpse of the fireworks and thus blocking the view of the unlucky party seated in the dark corner of the platform.

To make matters worse, just as the party was about to savor their chilled champagne and capon del Mans “un humo espeso y acre se esparció por la salita del *restaurán*, sofocándonos; una hoguera roja brilló detrás de nuestras cabezas, y entre toses y estornudos, ahogándonos, hubimos de reconocer que estábamos ardiendo para mayor regocijo de los espectadores” (275).

The three levels of the structure were ablaze with lanterns, visible in Figure 5, that were part of the greatest spectacle of the Exposition. But for those on the platform, the result is disappointment all around, something today’s tourists are all too familiar with. What is very poignant in Pardo Bazán’s description of her meal at the Béribant restaurant, is the idea that dining there was not just for the sake of dining. Significantly, she never mentions how the capon tasted. Food was accessory to the activity of sight-seeing: eating, seeing and being seen at the same time were to be part of the full tourist experience. Although restaurants have existed for over a hundred years before this date, it seems that here we are witnessing an early version of a truly modern tourist restaurant. With her usual keen powers of observation, Pardo Bazán was grasping the implications of this phenomenon and was eager both to participate in and to separate herself from the modern tourist experience. Even as she strove to distinguish herself from the masses, as Ordóñez argues (18), she is nevertheless drawn to the throngs attending the Exposition and wants to partake in as well as share with her readers the full tourist experience, both the good and the bad.

<sup>9</sup> Like the Duval, the Brébant restaurant was chosen for this important slot because of the fame of the proprietor’s other restaurant at the corner of the Faubourg Montmartre and the Boulevard Poissonnière.



The most authentic dining experience to be had in the Exposition restaurants for Pardo Bazán is traditional French fare. In her case she opts for the French restaurant Tourtel, where food is well prepared, plentiful, and tastes better and where the Chateau Margaux can be sipped on a balcony overlooking one of the two small lakes that flanked the Eiffel tower. In contrast, in the Russian Restaurant, “amén de pasarlo mal con el calor, de llamar al mozo cien veces para que venga una, y de pagar todo por las setenas, no hay plato que pueda atravesarse como no sea el *koliviac*, o pastel de salmón, único condimento moscovita que allí ofrecen” (262). Even the restaurant for the press should be avoided: for anyone wanting a truly superior dining experience, the gourmand Pardo Bazán recommends one of the Duval establishments, presumably not the vast Duval restaurant on the grounds of the Exposition since she praises the serenity, sparkling clean marble tables, pure white linen tablecloths, and impeccably dressed waiters. The monastic attitude of the waiters at the Duval restaurants reminded her of the fare she has tasted in convents, where a reserved atmosphere and decorum reigns supreme. The dishes themselves taste better, she claimed, when served by the clean hands of the elegant waiters at the Duval, instead of the “garras negruscas” of the typical *garçon* in the Exposition’s eateries (263).

An excellent cook and writer of cookbooks herself, the variety and abundance of food draws Pardo Bazán to every corner of the city. Occasionally however, she will criticize French food in order to score points for her native Spain. For example, she criticizes the hypocrisy of those who were scandalized at the killing of a bull as part of the Spanish Exposition with an acerbic reminder of all the *fois gras* that “diariamente se engullen los piadosos franceses a quienes horroriza nuestra fiesta nacional” (290); how dare the French complain about the noble bullfight!<sup>10</sup> She is keenly aware of Spain’s disadvantage in international trade, complaining that Spain imports four million pesetas in pullets, turkeys, pheasants and geese when Galicia boasts “los más sabrosos capones y en Aspe y el pavo más delicioso del mundo” (135). On the other hand, it also rankles her that Spain

<sup>10</sup> Pardo Bazán includes a detailed description of the making of *fois gras* (298) and it is to her credit that her own recipe for *fois gras* in her cookbook *La cocina española moderna*, substituted pigs liver for goose liver (329). See her defense of the bullfight in *Viajes por Europa*, 286-288, 290-291.



seems to be following in the footsteps of France when it comes to the production of certain items that are beginning to adopt modern processes of more developed countries like France: Martias Lopez, the famous producer of Spanish chocolate is sadly replacing the “aromático y rico chocolate antiguo” with the “antipática mixtura francesa hecha a máquina, donde la esencia de lavainilla quiere disimular la insipidez de la harina con que tal vez se remedian las faltas del cacao” (239). She praises Spanish food that is displayed in the Spanish pavilion to the skies, but obviously she enjoyed trying out new eating experiences and she balks at the lowly plate of garbanzos that one of her French hosts feeds her in Bordeaux. This is because with her “paladar cosmopolita y curioso” she craves more exotic fare when she comes to France: for example, she suggests, why not a good *bouillabaisse*? (170). It is not that she shunned dishes made with garbanzos for which she confessed “cierto afecto” in dishes like “manos de ternera con garbanzos, chorizos y sus cominos, potaje de garbanzos en día de vigilia, suaviado por las espinacas y sazonado con bacalao, o una ropavieja bien refrita” (“Vindicación de la cocina española” 554). What surprised her was that a French host should serve garbanzos to her as if it were a national dish that would automatically be pleasing to her palate. Here as elsewhere, Pardo Bazán’s loyalties are divided: she defends Spanish cooking in numerous articles and yet is eager to share the tastes, smells and variety of French cuisine and speaks of the much needed “rehabilitación de la cocina española” (“Vindicación de la cocina española” 556).

While Pardo Bazán speculated that the “buchinches” and “tugurios inmundos” of the Paris of romantic novelists Eugène Sue and Paul Féval remained undisturbed by the upheavals caused by the Exposition (142), the truth is that the “fiesta of Industry” as she called the Exposition, had profoundly transformed Paris into a modern, cosmopolitan city. Everything has been dusted, burnished, cleaned, and displayed in glamorous profusion. However much she wanted her readers to see through her eyes the Paris of Romantic writers, she is forced to admit that change is everywhere and it has come at a price, especially for those who cannot afford the steep prices of the *Café Anglais* or the *Dutert* restaurants. Pity the poor Spaniards, “inocentes proyectistas” (143) who miscalculate by half the amount of money that will be required to see the Exposition, who will race



happily back to their “plato de arroz al almuerzo y el cemento de garbanzos a la comida” (144). Even a lowly cup of café au lait has doubled in price. But of course the Countess was not one of those to rush back to her “puchero castizo”. The most “extensive, attractive and successful International Exposition ever opened to the world” (Jeffery 11) was not to be missed by Spain’s most famous gourmand, and it is likely that Pardo Bazán walked all of more than 25 miles of Exposition space to see and taste everything available.

Pardo Bazán dedicated her last letter on the Exposition, dated October 4, to praise for the exhibits of the Americas. Not surprisingly her fondest memories are of their agricultural products, especially those of Chile, to which she dedicated what could be described as a prose poem as evidence of her esteem:

Aquí, en efecto, hemos visto la caña hermosa, por quien desdeña el mundo los panales; la almendra cuajada en urnas de coral, que ha de rebosar en la espumante jícara; aquí el carmín viviente que afrenta la múrice de Tiro; aquí el vino que derrama la herida agave; aquí la hoja que al huir en suaves espiras, solaza el fastidio; aquí la yuca de blanco pan, y el fruto del arbusto sabeo y el vellón de nieve del algodón, y cuanto produce aquel país privilegiado de la naturaleza, que ya llegará a serlo de la historia. (424)

One last time her use of food images allows her to make subtle political points: it is in these “jóvenes y animosas repúblicas sudamericanas” (422) where she saw new hope for a transplanted Spain now that her country had been eclipsed in the European political arena.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Pardo Bazán’s eulogy to the foods of the Americas is later transformed into bitterness at the loss of Spain’s colonies and its products that she reports in her chronicles following the 1900 Exposition in Paris. After noting the miserly display of food items in Spain’s displays she rants about what is displayed by other countries:

Que los yanquis nos hayan quitado a Cuba, y ya exhiban por suyos los vequeros y los habanos, malo; que hayan hecho otro tanto con Puerto Rico, y envíen café y piñas, peor; que aplicando el procedimiento a Filipinas, pueden enviar abacá y sándalo, retepero; pero que sin conquistar todavía la Península tengan aquí en su sección la naranja de Valencia, por nosotros omitida, lo mismo que tantas cosas... eso sí que no acierto a calificarlo. Naranjas, pasas, almendras, higos secos –los frutos más españoles– los envían, producidos en su suelo, y admirablemente acondicionados, y con rótulo en que aparece el nombre español, los Estados Unidos. (475)

## LIST OF WORKS CITED

- Andrieu, Pierre. *Fine Bouche. A History of the Restaurant in France*. Trans. Arthur L. Hayward. London: Cassell, 1956.
- Canogar, Daniel. *Ciudades efímeras. Exposiciones Universales: Espectáculo y tecnología* Madrid: Julio Ollero Editor, 1992.
- Jeffery, Edward T. *Paris Universal Exposition, 1889*. Chicago? Citizens Executive Committee, 1889.
- Jiménez Morales, María Isabel. “Emilia Pardo Bazán, cronista en París (1889).” *Revista de Literatura* 70.140 (July-December 2008):507-532.
- Ordóñez, Elizabeth. “Mapping Modernity: The *Fin de siècle* Travels of Emilia Pardo Bazán.” *Hispanic Research Journal* 5.1 (Feb. 2004): 15-25.
- IOB “Crónica de la Exposición” in *Ilustración Española y Americana* 33.23 (June 22, 1889): 364-66.
- Pardo Bazán, Emilia. *Viajes por Europa*. Madrid: Bercimuel, 2004. Ed. Tonina Paba. Including: *Mi romería, Al pie de la Torre Eiffel, Por Francia y por Alemania y Por la Europa católica* and *Cuarenta días en la exposición*.
- . *La cocina española moderna*. Biblioteca de la mujer vol 2. Madrid: Renacimiento, n.d.
- . “Vindicación de la cocina española” *La Nación*. (Buenos Aires, 1 August, 1911): 5. Reprinted in *La obra periodística de Emilia Pardo Bazán*. Edited by Juliana Sinovas Maté. 552-557.
- Rodríguez Fischer, Ana. “Una apasionada esteta al pie del coloso de hierro: Emilia Pardo Bazán en París, 1889.” *La Tribuna* 5 (2007): 241-263.
- Schuyler van Rensselaer, Mariana. “Impressions of the International Exhibition of 1889.” *The Century Magazine* 38 (December 1889): 316-318.
- Sinovas Maté, Juliana, editor. *Emilia Pardo Bazán. La Obra Periodística Completa en La Nación De Buenos Aires, 1879-1921*. La Coruña: Diputación Provincial de A Coruña, 1999.
- T.de W. “El palacio de la alimentación en la Exposición de París.” *Ilustración Artística* 8.418 (30 Dec. 1889): 426-428.





Figure one

Palais de Machines. 1889 International Exposition. Department of Image Collections, National Gallery of Art Library (Gramstorf Collection)

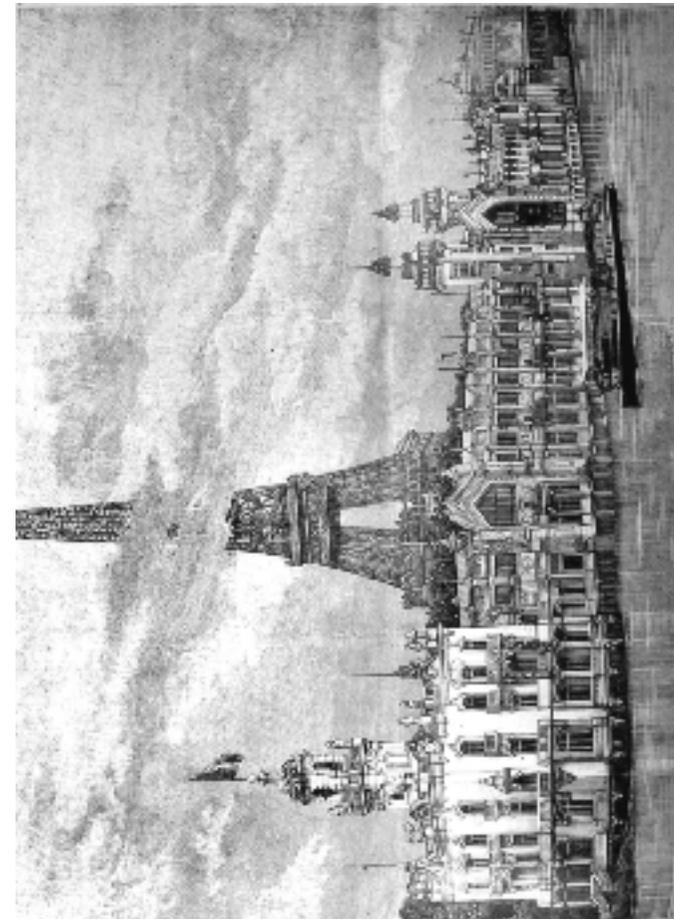


Figure two

Palais d'Alimentation *Ilustración Española y Americana* 33.35 (22 August. 1889): cover

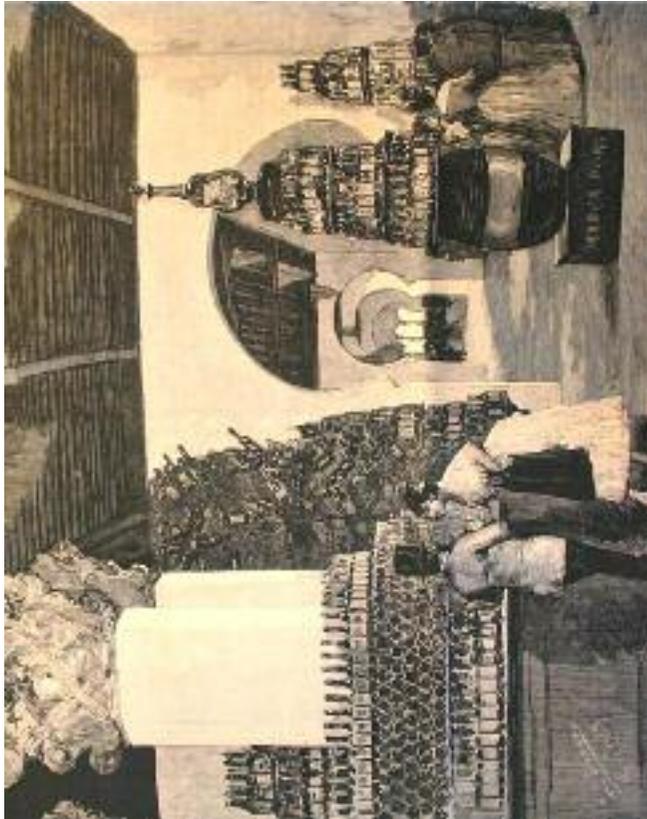


Figure Three

Spanish exhibit in the Palais d'Alimentation *Moda Elegante*, 1889

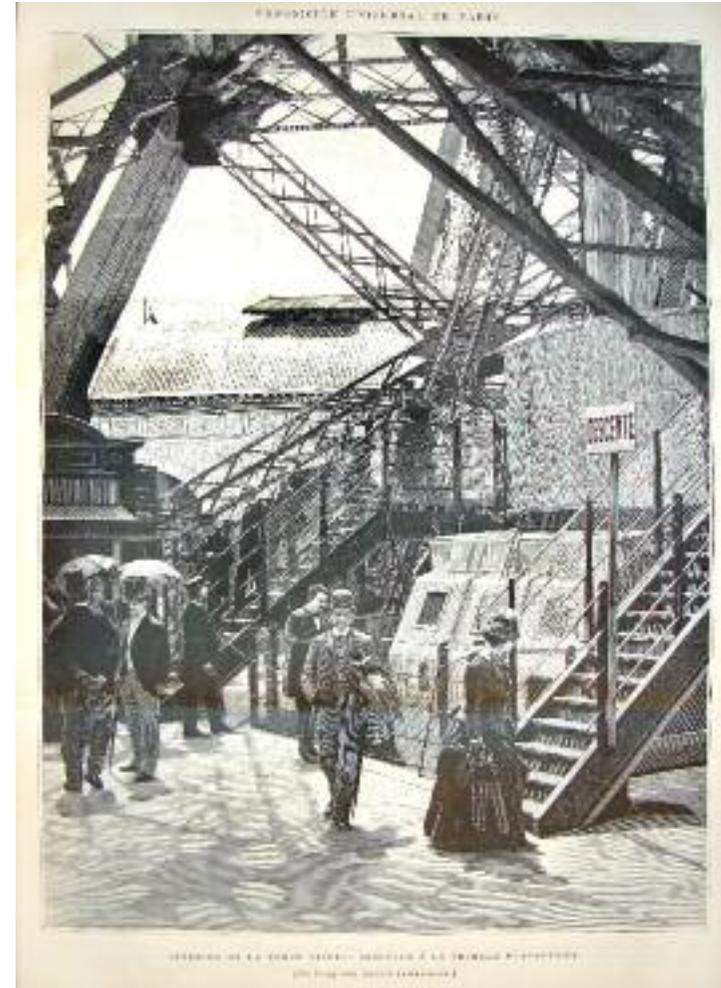


Figure Four

Interior de la torre Eiffel.: Ascenso a la primera plataforma.  
*Ilustración Española y Americana* 33.26 (15 July 1889): 21.

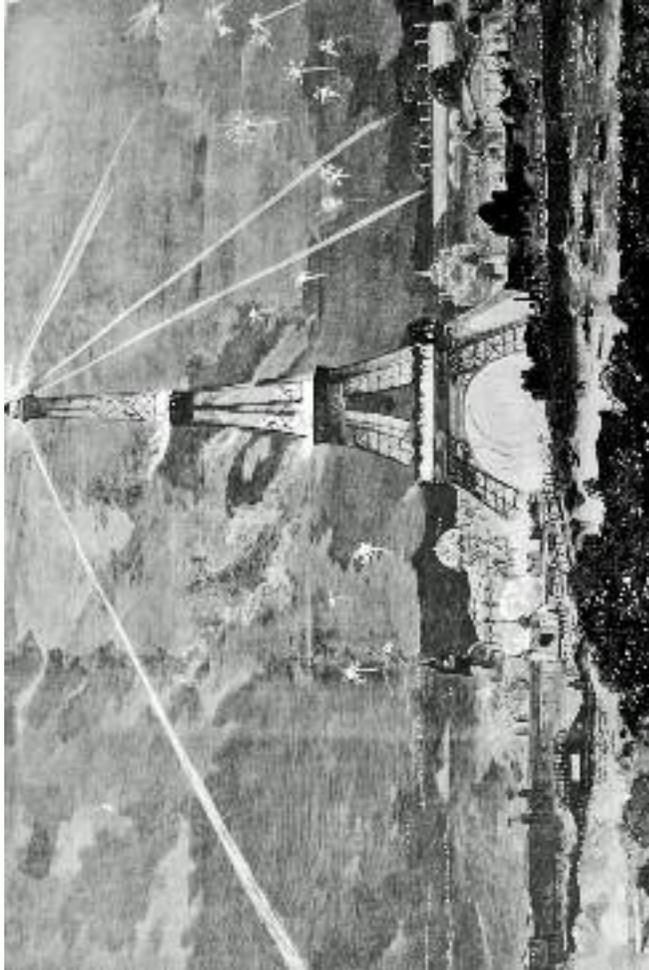


Figure Five

Iluminación de la torre Eiffel en la noche del 6 del actual (Vista tomada desde el Trocadero)

*Ilustración Española y Americana* 33.19 (22 May 1889): 301.

## NEGOTIATING MODERNITY IN MULTICULTURAL SPAIN: EMILIA PARDO BAZÁN'S *UNA CRISTIANA* AND *LA PRUEBA*

Maryellen Bieder  
Indiana University, Bloomington

Emilia Pardo Bazán's novel *Una cristiana* and its sequel, *La prueba*, both from 1890, present curious and at times disconcerting representations of Spain. Some critics have drawn attention to the seemingly obvious anti-Semitism of both works and by extension attributed the offensive language and opinions to the author herself.<sup>1</sup> This essay explores the function of three characters, the "Christian" Carmen Aldao, the "Jew" Felipe Unceta, and the "Arab" Silvestre Moreno, in the twinned novels in order to understand better what they have to say about contemporary Spain. To do so, it will necessarily highlight the mediation of the first-person narrator whose words construct and project the novels' representations of Spain's three cultural traditions and the thoughts, emotions, and actions these individuals arouse in him. In short, the essay asks what Pardo Bazán's multicultural cast of characters communicates about late nineteenth-century Spain. In so doing, it proposes a different reading of the novels' perceived anti-Semitism and emphasizes the significance of her use throughout both works of a first-person narrator, Salustio Meléndez Unceta, to question the equation of author and narrative voice. At the end of the second novel, the narrator clarifies that he has written "una especie de novela o autobiografía" which recounts "aquello tan raro... no sé si le llame amor... que tuve con la mujer de mi difunto tío Felipe" (*La prueba*

<sup>1</sup> As regards accusations of anti-Semitism, Beth Bauer and Brian Dendle have published two of the most significant studies of *Una cristiana* and *La prueba*. Bauer's excellent article also tracks Pardo Bazán's ideas on women and includes a valuable review of prior criticism of the two novels regarding Spanish women.



197).<sup>2</sup> Critics have tended to accept his assessment that this is a tale of love, rather than taking into consideration the broader issues it raises.<sup>3</sup> In fantasizing a *tía* or *titi* who incarnates his desires (107), Salustio reveals his unreliability as narrator.

The language of both *Una cristiana* and *La prueba* is that of their first-person narrator, except where he reports directly the speech or opinions of other characters. Nevertheless, there are times when the author's voice appears to intrude into the narrative, momentarily suspending the illusion that Salustio is the sole author of his own text. For a man without sisters, or apparently any other relations than his reclusive mother and his bachelor uncle, Salustio is exceedingly well informed about gift-giving: "mil fruslerías inútiles, que sólo se compran o venden a pretexto de santos y bodas" (87). He is similarly surprisingly opinionated about flowers: "Las ya insufribles y acartonadas begonias" (91). Many of the novels' maxims or pronouncements flow more comfortably from Pardo Bazán's pen than that of a university student, as when Salustio displays an unexpectedly profound acquaintance with human nature: "Por mucho que descendamos a bucear en ese abismo laberíntico llamado el corazón del hombre, jamás lograremos desentrañar la causa de ciertos inconfesables sentimientos" (90). Nevertheless, the narrative form presents both works as the product of Salustio's mind and encounters, freeing the author to challenge current cultural practices and institutions from the distance of a young male engineering student's more limited experience of life.

Despite the title *Una cristiana*, the two novels offer a range of examples of Christian women, including an embodiment of New Testament Christianity, a wrathful and vengeful Christian in the Old Testament tradition, and a counterpoint to the Catholic women, a Protestant. Luis Portal expounds to Salustio on the major point the twinned novels seem to be making about the place and role of women in Spanish society of the day. The first part of his impassioned speech is worth quoting in full since it pithily summarizes the dramatic tension Pardo Bazán achieves:

<sup>2</sup> All citations from *Una cristiana* will give page number only. Citations from *La prueba* include the novel's title and page number. I cite from the undated *Obras completas*, volumes 18 and 22, despite the plethora of typographical errors, since Pardo Bazán presumably prepared these volumes. Brian Dendle argues for the importance of using this edition, noting that the Aguilar *Obras completas* lacks "the italics which Pardo Bazán uses to emphasize such words as *judío* and *deicida*" (24, n. 18).

<sup>3</sup> Kirsty Hooper's probing essay on Arabs in turn-of-the-century fiction constitutes a notable exception that points Pardo Bazán studies in a new direction.



es un fenómeno muy común entre nosotros los españoles, que creyendo de buena fe preparar y desear el porvenir, vivimos enamorados del pasado, y somos siempre, en el fondo, tradicionalistas acérrimos, aunque nos llamemos republicanos. Lo que te encanta y atrae en la señora de tu tío Felipe, es precisamente aquello que menos se ajusta a tus ideas, a tus convicciones y a tu modo de ser como hombre de tu siglo. Me sales con que la señorita de Aldao realiza el ideal de la mujer cristiana. . . . El ideal para nosotros debiera ser la mujer contemporánea, o mejor dicho la futura: una hembra que nos comprendiese y comulgase en aspiraciones con nosotros. Dirás que no existe. Pues a tratar de fabricarla. Nunca existirá si la condenamos antes de nacer. (155)

Here is where the narrative perhaps captures most lucidly Pardo Bazán's own sentiments regarding Spain's future and the effort required to produce it, and it is not Salustio, but his classmate, who ventriloquizes it. On one level, *Una cristiana* attempts to justify the labeling of a "Jew" and an "Arab" as ethnic types by certain characters, while it more explicitly complicates the characterization of Carmen as the eponymous *cristiana*. On another level, the construction of identity, Christian or Jewish, exists primarily as a product of Salustio's imagination, deriving from his cultural experience, knowledge of art, and regional Galician imaginary. At different times he replicates many of his mother's outraged and prejudiced pronouncements about his uncle, even when they are at odds with his own beliefs.

Pardo Bazán sets both novels during a timespan roughly contemporaneous with the period of their writing, as certain details make clear. The narrator of *Una cristiana* refers several times to the Queen Regent Cristina (María Cristina of Austria), as well as the Infantas Isabel and Eulalia (188-89),<sup>4</sup> thus locating the action after the death of King Alfonso XII in November 1885. The presence in Spain of a Franciscan friar, Padre Moreno, also helps

<sup>4</sup> Concretely, *Una cristiana* refers to "la última conversación confidencial de la Regente con el Embajador de Austria" (164). If we imagine that Pardo Bazán had specific dates in mind for the action of the two novels, then the details of the Infanta Eulalia's life might serve to determine the chronology. She married on 6 March 1886, in Madrid, following the first rigorous months of mourning for her brother, King Alfonso XII. Her two sons were born in 1886 and 1888, events which would have limited her social appearances. After the birth of her younger son, Eulalia lived apart from her husband. It is not clear to what extent she appeared in public with the Queen Regent following her marriage and the birth of her children. In *Una cristiana*, she and her sister accompany doña Cristina to the theater, an occasion that must occur after the formal period of mourning for the King ended.

establish the novel's timeframe, a point developed later. Raymond Carr has argued that following the First Republic,

Every tension in Spanish society was refracted through the prism of the religious issue. The conservative reaction of the 1870s was paralleled by the Catholic revival. . . . Catholics imagined that society and religion were alike threatened by the advance of a secular army of free-thinkers and masons begotten by liberalism. *Razón y Fe* added Jews . . . as responsible for the ruin of Spain. (40)

Pardo Bazán plays up two dimensions of these perceived threats to the church in Restoration society in the self-proclaimed free-thinker Salustio and his "Jewish" uncle. Against the conservative political climate, both the narrator and his fellow university student Luis Portal ally themselves with Republican parties. The former favors the more radical politics of Francisco Pi y Margall, "convencido de que en España no es lícito transigir ni un punto con lo pasado" and that the future lies in "la senda de la transformación honda y progresiva" (23), while his friend Portal supports the more moderate Emilio Castelar.<sup>5</sup> Since the author maintained a firm friendship with Castelar, whom she admired, the direction the narrative takes should come as no surprise.

In the on-going give-and-take between the two friends, *transigir* is a leitmotif proffered by Portal as a strategy that the narrator rejects, while he nevertheless acts upon the advice in some situations. Salustio objects to "esa manía de contemporizar con el ayer, con la España absoluta y fanática," denouncing the possibility that "dentro de pocos años España volverá a poblarse de conventos." Speaking ironically, he declares: "Es absurdo tolerar semejante artimaña, y hasta protegerla, como nuestro liberalísimo Gobierno hace" (24). And yet in Pardo Bazán's ironic reversal of the two friends' stated ideologies, Salustio not only ends up in a friendly relationship with a Franciscan friar but becomes enamored of a Christian woman, Carmen Aldao, who incarnates the Spain of the past he despises. In a prophetic outburst, Luis proposes that Spain's emergence as a modern nation requires

<sup>5</sup> Salustio denounces Luis's hero Castelar as "amigo de agrandar a las duquesas, a las testas coronadas, y a eso llama él conservar la tradición" (24), in the author's wink at her friendship with the statesman.

Spaniards to "cruzarnos con otras razas; todos los que nos ilustramos un poco ¡a casarnos con mujeres extranjeras!..." (26).<sup>6</sup> While his enthusiasm may seem to offer an absurdly hyperbolic path towards modernization, Luis indeed falls for a foreign woman who seems to embody the *mujer nueva*: Maud (Mo) Baldwin, from a Protestant family living in Madrid. In the face of Salustio's idealistic call for Galician independence and support for an Iberian Federation, both of which Pardo Bazán openly opposed, Portal critiques the current state of Spanish politics at all levels: "[e]l gobierno central," "diputaciones provinciales," "los alcaldes de pueblo . . . y los de aldea" (25). Hence it is Luis Portal's views that align more closely with those expressed elsewhere by Pardo Bazán, and that, his theory of marriage aside, envision measured strides towards Spain's future. Thus one of the main thrusts of both novels challenges the prevailing conditions in late nineteenth-century Spain and the country's adherence to obsolete discourses and corrupt cultural practices and institutions.

In both novels Pardo Bazán foregrounds the tension between tradition and modernity in a Spain in which prejudices persist, kept alive in part by a church that portrays Jewish stereotypes in its pageantry, despite the momentum of encroaching rational and positivist discourses. In *La mujer española* she underscores Spain's investment in such cultural constructs by declaring all Spaniards to be inheritors of a shared Jewish past: "el punto en que la tradición se impone con mayor fuerza al español, porque late, digámoslo así, en el fondo de su sangre semítica, es el de las cuestiones relativas a la mujer" (qtd. in Bauer 299). The key question Roger Barta rhetorically poses of Pardo Bazán's day: "How can Spain find a way to live without hating its Jews and its Moors?" (70), expresses central aspects of her project in these novels. Asserting "the general Spanish distaste for all things Jewish," Lou Charnon-Deutsch quotes Isidro González's argument from *El retorno de los judíos* that "when the topic of Jews occupied journalists and politicians at all, it was likely to be a mere pretext to address other national concerns related to political and religious repression, the country's backwardness and intolerance, the system of government, and the freedom of reli-

<sup>6</sup> It is worth underscoring that in this pronouncement Pardo Bazán adheres to her century's use of the term "*raza*," in the sense of ethnicity or culture, as she does elsewhere in the twinned novels.



gion” (611). Faced with the prevailing silence, Pardo Bazán manages to integrate both a meditation on Jews in contemporary Spain and a denunciation of aspects of the emerging modern nation into these novels. For most Spaniards the visual presence of Jews in Spain was reduced to a static representation of history in the performance of Christianity’s encounter of the good Jew (Christ) with bad Jews during Holy Week. Whereas in Romantic literature, as Jo Labanyi observes, Spanish Jews “are almost always . . . cardboard villains” (“Love, Politics” 235), Pardo Bazán here negotiates the more difficult maneuver of avoiding endorsing the very stereotypes she must reproduce in her construction of Jews, Christians, and Arabs. Her treatment of Felipe Unceta’s political career in *Una cristiana* and *La prueba* confirms Labanyi’s asseveration regarding a modern nation: “Politics, like the economy, is ruled by an exchange system—the exchange of favours and money” (“Problematizing” 352). In condemning the trajectory of Felipe’s career the author engages less in reinforcing lingering commonplaces about Jews than in a challenge to dominant cultural practices.

In an insightful article, Beth Bauer opines that in *La mujer española* “the writer recognized that the Church was but another male-governed institution used to control women” (304). In these novels, however, Pardo Bazán executes two additional maneuvers: she largely frees Salustio’s mother, Benigna Unceta, from the constraints of church control and she makes a Franciscan friar, Padre Moreno, her representative of the church. Although necessarily subject to its mandates, he exercises little of its authority over women. To the contrary, women facilitate his masquerades and, despite his doubts about the purity of Carmen’s intentions in marrying Felipe, he does not act to prevent her doing so. Significantly, by having a friar give voice to the church and its sacraments, Pardo Bazán shifts away from traditional representations of priests. The church is here embodied in a recent returnee from North Africa who is marginal to society in various ways and who quite literally travels without the accumulated baggage and social investment of priests who remained in Spain. Bauer specifies that Pardo Bazán took “pains instead to create . . . an upright and virile friar very different” from Fermín de Pas in Alas’s *La regenta* and Julián in *Los pazos de Ulloa* (304), thus heightening the contrast between the feminine *cristiana* and the masculine friar. In part this viril Christianity accounts for the seductive power Moreno exercises over an



impressionable Salustio. According to Maurice Hemingway, Pardo Bazán’s affirmation “‘Yo soy católica, de arraigado catolicismo’ . . . could have been made at any period in her career” (“Religious Content” 369). However, her faith cannot be read as impinging on her freedom to challenge certain church practices or priests. Labanyi detects in an earlier novel, *Los pazos de Ulloa*, the author’s even harsher treatment of Catholicism: “Given her professed Catholicism, Pardo Bazán’s depiction of the local priests’ blatant involvement in Carlist electoral manipulation . . . is a savage indictment” (“Problematizing” 352). In *Una cristiana* and *La prueba* she targets not individual priests but outdated institutional beliefs and practices, especially those conveyed through graphic representations and dramatizations.

My argument is that Pardo Bazán, more than idealizing certain characters in these novels, as other critics have shown, dramatizes the excesses and shortcomings of contemporary Spanish society. She undermines the self-projections of all her characters and deflates all pretensions: Carmen lives the consequences of her determination to marry to maintain her social honor; Salustio loses his romantic vision, quijotesque behavior, and firm belief in the dominance of his rational mind; Luis settles for a real woman rather than the regenerative ideal of a new woman; Silvestre Moreno suffers bodily in his obedience to vows that require him to live in a hostile climate; and most starkly Felipe Unceta dies in a ravished body no longer capable of grasping after material and political gain. The political status quo embodied in the Galician *cacique*, don Vicente Sotopena, disintegrates into partisan squabbling as the powers of his protégé Felipe wane and he loses his patron’s protection. In contrast, at the end of *La prueba* the newly employed engineers, Salustio and Luis, remain to figure Spain’s future in a more practical, down-to-earth form. Previous studies of the novels have not given sufficient weight to Salustio’s manifest lack of interest at the end of *La prueba* in the widowed, and thus now available, Carmen, who remains in mourning in Galicia. This is not only the prime example of the narrator’s inconsistency, reflecting the collapse of dramatic tension following his uncle’s death (and Salustio’s incipient economic independence, partly due to his share of his uncle’s will), but more importantly it demonstrates the novelist’s refusal to pair a reactionary woman with a forward-looking young professional. The twinned novels are Salustio’s story of youthful errors, emotional excesses, and romantic leanings that the author



does not reward. Bauer interprets Salustio's attraction to a conventional Catholic woman, despite his confessed radical Republicanism, as emblematic of the duality Pardo Bazán identifies in Spanish men in her essays on *La mujer española*. Labanyi's keen insight perhaps best articulates Salustio's contradictory infatuation with the model of a woman from Spain's past: "When, from the mid-nineteenth century in Spain, capitalist modernization started to make the self-made man a viable possibility, . . . Romantic love would lose its political force, and would degenerate into a form of nostalgia" ("Love, Politics" 234).

In a recent study of the Jew in nineteenth-century Spanish art, Hazel Gold enunciates the problem of Spain's need for "the symbolic articulation of a coherent identity," a process complicated by "the legacy of a plural society composed of three distinct religious castes" (90). In a Spain devoid of Jews, she writes, there was only the "imaginary Jew," the product of "the phantom conceptual existence of a long-vanished Jewry that is sustained solely through public discourse" (90). Julio Caro Baroja maintains that for the general population at the end of the nineteenth century, "el judío iba pasando a ser cada vez más un personaje legendario y desconocido" (2: 431). Against this backdrop, equating Felipe Unceta with his family's Jewish past becomes a dubious proposition. It is precisely public discourse on which Pardo Bazán draws in her novels not only to imagine Spain's reception of a "Jew" but to exemplify one form of Christian love and self-sacrifice. Francisco Márquez Villanueva addresses the core problem for today's readers of the twinned novels when he acknowledges: "En cualquier otra tierra de cristianos habría sido absurdo llamar judíos a quienes habían dejado de serlo varias generaciones atrás, pero aquí seguían siendo tales en cuanto miembros de un grupo socialmente descalificado y que, por efecto de lo mismo, continuaba asumiendo una identidad peculiar" (12). Thus a Jew embodied the opposite of everything "la España oficial . . . había elegido darse a sí misma" (15). Felipe then stands in for the requisite traits that Spain refuses to accept in its self-image and that Pardo Bazán's novels attack as the material reality of a self-made man that is replacing the time-honored stratification of society.

Some critics have been so offended by the author's shorthand usage of *hebreo* and *judío* to refer to Felipe Unceta that they have lost sight of the bigger picture, of how the author frames the



two novels. It is worth reiterating that in addition to a "Jew," she includes an "Arab," a "Christian woman," and even a Protestant.<sup>7</sup> First of all, Salustio's unreliability as a narrator throughout both novels makes all his judgments about his uncle and aunt suspect, if not patently false. His emotions, both positive and negative, distort his vision, and he has recourse to conventional discourses to articulate his feelings about the circumstances at hand. His consistent pattern of imposing his interpretation of Carmen's state of mind on her may well extend to his uncle, whom we have less opportunity to observe and assess. We have fewer grounds for suspecting the falseness of his portrayal of his mother, Benigna, since his narrative also incorporates her letters and speech patterns. The vehement language she uses tends rather to confirm his pronouncements about her. The scenes in which Salustio reads the silent Carmen bring to mind how Dallas Archer describes his mother and father in Edith Wharton's *Age of Innocence*: "A deaf-and-dumb asylum in fact!" Nephew and aunt resemble the Archers who "just sat and watched each other, and guessed at what was going on underneath" (qtd. in Haytock 148), with Carmen being less transparent to the narrator than he is to her.<sup>8</sup>

No one seems to have made a case for why the author chooses to construct Felipe Unceta as a Jew and, therefore, necessarily make his sister and nephew Jews as well, aside from its serving as preparation for the plot device of leprosy on which *La prueba* hinges. In *Una cristiana* Pardo Bazán carefully crafts the introduction of Felipe's Jewish heritage and Salustio's response to it. She builds a historical frame for the story, as well as establishing the cultural, social, artistic, and folkloric context for reading a "Jew" in contemporary Spain. Most of the novels' language in

<sup>7</sup> If one were so inclined, one could certainly object to the crudely satirical portrayal of Protestants in the novel and to the author's expressed dislike of Protestants in other novels and essays. In 1876 Práxedes Sagasta announced the results of his negotiations with Rome: "El Papa aceptaba la libertad religiosa en España, como la ha aceptado en todas partes. La nación se obliga a mantener el culto y sus ministros. —Nadie será molestado en el territorio español por sus opiniones religiosas, ni por el ejercicio de su respectivo culto, salvo el respeto debido a la moral cristiana. —No se permitirán, sin embargo, otras ceremonias ni manifestaciones públicas que las de la religión del Estado" (Amador de los Ríos 566).

<sup>8</sup> Henry James and Edith Wharton excelled at narratives in which characters have no way of knowing what other characters are thinking or feeling. Starting with Leopoldo Alas's review of Pardo Bazán's two novels, critics have lambasted Pardo Bazán's failure to draw a psychological portrait of Carmen, but her reticence about Carmen's true emotions and desires is more modern than has been recognized.



reference to Jews comes from popular traditions and sayings and belong to the common currency of Spanish culture at the end of the nineteenth century. In general, the author is careful to explain away this use of everyday linguistic and cultural references. She places cultural attitudes and stereotypes in the mouth and mind of Salustio and, to a very different effect, of his mother, and only occasionally of other characters. The novels barely mention Salustio's long-dead father, except when his annoyed uncle opines: "Sales a tu padre; más desagradecido y descastado no lo hubo" (38); this more immediate dimension of Salustio's heritage receives no further play in either novel. It is Salustio's maternal grandmother, from Marín in Galicia, who transmits the family's Jewish ancestry, with its origins in the Portuguese Jewish Cardoso Pereira family, and who bears its secret: "eran judíos los progenitores de mi abuelita materna" (29). Pardo Bazán is drawing an interesting distinction here between the history of Jews in the two countries, validated historically by the survival of Jewish families in Portugal following their expulsion from Spain in 1492. Caro Baroja records the persistence of Jewish communities in neighboring Portugal in the nineteenth century: "a través de una época tan agitada como lo fue el siglo XIX portugués se conservaron de modo que no tiene paralelo en España núcleos de sociedades cripto-judías." He specifically notes documentation of "la existencia de restos de antiguos núcleos israelitas en los alrededores de Bragança y en toda la comarca de Tras-os-Montes" (3: 225), thus granting a degree of historical verisimilitude to the genealogy Pardo Bazán invents.

His mother's violent slap and verbal abuse in answer to his innocent question, "Mamá ¿es cierto que somos de casta de judíos tú y yo?," teaches the child Salustio that in his culture being of Jewish heritage "era mancha" (29). This learned response to a cultural discourse is reinforced when later Salustio suffers teasing at the Instituto de Pontevedra for his connection with "estos Cardosos de Marín" (28). These formative experiences underlie his claims as a university student to separate religion from cultural prejudice, insisting that as a rational man he has always been a disbeliever ("nacé racionalista" 29) and thus, being immune to Catholic dogma and tradition, does not harbor Catholicism's anti-Semitism. Pardo Bazán enhances the supposed dominance of reason over emotion and tradition by making both Salustio and Luis students in the Escuela de Caminos. In them she figures Spain's future through the practical application of science, as Galdós did with Pepe Rey in *Doña Perfecta*, and dramatizes reason's conflict



with the weight of long-standing cultural practices and discourses.

In preparation for the ending of *La prueba*, Salustio reports in *Una cristiana* learning of a documented Cardoso ancestor from Marín who was "leproso y gafo" (30). The rational Salustio frames the family *mancha* within "un criterio sensato," recognizing the absurdity of the anti-Semitism in common circulation in Spain:

Me parecía ridículo atribuir importancia a lo que en nuestro estado actual carece de ella. Ante la filosofía histórica, los judíos son un pueblo de noble origen, que nos ha dado 'la concepción religiosa': concepción a la cual . . . atribuía yo gran importancia. . . . Teniendo en cuenta otro dato, el de la opinión social, tampoco era lícito ya despreciar a los hebreos. (31)

Against all the evidence in the novels, Pardo Bazán here makes Salustio voice the fact that "la opinión social" rejects Spain's anti-Semitism; his own family and later malicious Galician journalists contest this forward-looking datum. She has the narrator contend that international culture has changed so that being Jewish and rich is valued outside Spain, a situation with which wealthy Spaniards happily collude: "los ricos capitalistas judíos se enlazan hoy con lo más linajudo de la aristocracia francesa, y dan lucidas fiestas y convites, a que concurre la española" (31). Presumably Pardo Bazán is thinking of families like the Rothschilds, although in Spain taunts of Jewish ancestry not uncommonly faced Spaniards active in the public arena. Felipe Unceta's political instincts and economic acumen in rising to provincial governor with little to recommend him but connections and favors, echo characters from Galdós's novels: Melchor Relimpio in *La desheredada*, and Juan Pablo Rubín, also identified as Jewish, in *Fortunata y Jacinta*. Labeling political and social notables as "Jews" was not at all infrequent throughout the nineteenth century in Spain, encompassing public figures such as Mendizábal and even Castelar.<sup>9</sup> According to Roberto López-

<sup>9</sup> Even in the twentieth century Julio Caro Baroja identified Mendizábal as having the characteristics "de judío de linaje" (3:179), stating: "lo era [judío] de raza y antecedentes cercanos," despite his family's baptism in 1790 (3:182). Calling Mendizábal "el último judío español famoso," Caro Baroja continued to link race with character: "En suma, es una figura judía típica: nervioso, arrogante, seguro de sí, precipitado si se quiere..." (3: 183). Pardo Bazán's novels raise this association of character and ethnicity, only to have the narrator reject such stereotypical discourse. Caro also cites sources affirming that Castelar "era de origen judío" (3: 184).



Vela, the reactionary press routinely equated “judío y liberal” in a common accusation of seeking “la destrucción del orden y la ruina de España” (97). Pardo Bazán may present Felipe Unceta in largely negative terms, but he represents the conservative status quo rather than a liberal agenda. Her novels locate Spain’s decay in its current political and social culture. Contradictorily, the textual evidence embraces the anti-Semitism of some characters and practices, against which Salustio struggles, while the referenced “opinión social” does not.

Against the self-assurance that his are purely reasoned, modern reactions to ethnicity, Salustio also invokes instinct in a debate with himself, in perhaps the most troubling passage Pardo Bazán penned in these two novels. It is worth quoting in full:

yo me repetía a mí mismo que no hay razón alguna para que el descender de judíos repugne tanto, a no ser la sinrazón de una antipatía instintiva, hija de preocupaciones hereditarias. No cabía duda: la sangre de cristiano viejo que giraba por mis venas era la que se estremecía de horror al tener que mezclarse con gotas de sangre israelita. Extraña cosa, pensaba yo, que lo más íntimo de nuestro ser resistiera a la voluntad y a los dictados del entendimiento, y que exista en nosotros, a despecho de nosotros, un fondo autónomo, instintivo, donde reina la tradición y triunfa el pasado. (31-32)

The radical, free-thinking Republican who eschews compromise with the status quo or a return to institutions of the past cannot always dominate his instinctive response, a reality that makes both Spain’s present and future hostage to tradition and the past. However, in Salustio “cristiana vieja” blood dominates Jewish blood, while the opposite holds true for Felipe Unceta, infusing Benigna’s hereditary thesis with an arbitrariness that makes her diatribes derive from a personal vendetta and not heredity. The conclusion Salustio presents as self-evident is suspect since his formative experiences and the interiorization of his mother’s desire for vengeance and recompense trump reason and positivism: “la cara de *deicida* del hermano de mi madre fue lo que me infundió desde la niñez aquella repulsión airada, fría, invencible . . . : repulsión que no pudieron desarraigar ni mis ideas racionalistas, ni mi positivismo científico, ni la protección y amparo que debí a tan aborrecido ser” (32, emphasis in the original). It is these attitudes and graphic representations absorbed in childhood as well as the prevailing cultural discourses that



reason cannot defeat. Here Pardo Bazán damns her country to a continuation of ingrained beliefs, attitudes, and practices.<sup>10</sup> While ironically the youthful romantic, quijotesque engineer Salustio cannot break free from his past, in the one optimistic note in the novels at the close of *La prueba* Luis Portal enacts the possibility of change with his impending marriage. (Of course, at publication such a marriage might have seemed a form of comic relief, more ridiculous than promising.)

Bauer has acknowledged that “the most disturbing aspect” of the two novels is their “apparent anti-Semitism” (296). She also rightfully recognizes that in other writings “Pardo Bazán at times expressed the enlightened view that anti-Semitic feeling was inappropriate in modern times” (304), much as Salustio does in these novels. Nevertheless, Bauer contends that Salustio’s remark about Christian blood shuddering in horror at being mixed with Jewish blood “stands unchallenged throughout the novel and is in fact reinforced by his repeated references to his uncle’s *cara de deicida* and *ojos impíos . . .*” (305, emphasis in the original). Lamentably, this is not outrageous language for the era. López-Vela confirms that even for liberal historiographers in the last decades of the century, “era evidente que los judíos habían sido el pueblo deicida” (96). Brian Dendle has closely analyzed the mention of Jews and Jewishness in the two novels and denounced their “marked anti-Semite prejudice” (21). He states most forcefully the thesis that Salustio gives voice to his author’s own anti-Semitism, an anti-Semitism that this article calls into question.<sup>11</sup> In contrast to Dendle, Hemingway defends Pardo Bazán’s agreement with Salustio’s proclamation that such an attitude is indefensible in a rational person, citing an 1891 article by the author (*Emilia Pardo Bazán* 177 n.10). Bauer proposes that in the two novels under study the Jew fulfills two

<sup>10</sup> As is well known, it took the Second Vatican Council in 1965 to proclaim that “[Christ’s] passion cannot be charged against all Jews, without distinction, then alive, nor against the Jews of today. . . . the Jews should not be presented as rejected or accursed by God” (Pope Paul VI).

<sup>11</sup> To cite one example of the danger of this single-minded focus on anti-Semitism, at the expense of other aspects of Pardo Bazán’s fiction, it manifests itself in characterizations of the work of the “conservative-minded novelist” as “suffused with the racial (and racist) theories so in vogue among the scientists whose works she avidly consumed” (Martín-Márquez 46). The only source cited is Dendle’s article. In a similar simplification based on an unsubstantiated assumption of the author’s uninflected conservatism, Joseba Gabilondo asseverates that Pardo Bazán “holds Carlist beliefs and, therefore, upholds the reactionary ideology that Spanish nationalism developed during the Restoration” (255).



essential functions in serving as scapegoat both for the modern woman and for any deviation from “institutional religion.” As she argues, the novels’ “anti-Semitic stereotypes create a subterfuge that deflects censure away from the image of the modern woman and onto a traditional scapegoat figure” (297). She similarly proposes that Pardo Bazán “shifts potential conflict with institutional religion onto a classic scapegoat, the Jew” (304). Thus she views Pardo Bazán as appropriating the stereotype’s specifically negative cultural responses in order to detract attention from the space she opens up to probe other issues, figured in a Christian woman and a Franciscan friar. Six years later in *Memorias de un solterón*, Pardo Bazán has her male narrator clearly articulate the cultural construction of “la mujer general”: “la mujer según la han hecho nuestras costumbres y nuestras leyes” (260, emphasis in the original), much as Portal does in these novels. The author’s “conflict with institutional religion” is muted, conveyed through an implicit condemnation of its public performances and graphic images. She does not directly represent the church except through a single friar far from his convent and a juvenile, but at times unexpectedly prescient, novice priest.

Pardo Bazán presents Salustio’s perception of Jewishness as a cultural construct from his initial declaration that “desde el primer golpe de vista, mi tío ofrecía patentes los rasgos de la raza hebreaica” (32). This graphic image relies on Spanish society’s common cultural perceptions. The way Salustio sees and thinks reflects representations of Jewish males—with the exception of Christ—in Spanish popular culture, principally the figures in paintings and tableaux or those paraded by Galician churches in Holy Week processions: “otro tipo semítico, el de los judíos carnales, que en pinturas y esculturas de escenas de la Pasión corresponde o [sic] los escribas, fariseos y doctores de la ley” (32). Salustio would have grown up with such figures, taking for granted the association of Jews with a set of facial features and patterns of behavior. The absence of female Jews makes it difficult for him, or anyone else, to read his mother similarly as a “Jew.” His recourse to high art in his affirmation that he has seen similar faces in “algunos cuadros de Museo,” especially those of Rubens, must date from his two years at the university in Madrid (32). Of course, what the narrator offers here is his own reading of Rubens’s art: “aquellos judiazos fuertes, sanguíneos, de corva nariz, de labios glotonos y sensuales, de mirada suspicaz y dura, de perfil de ave de rapiña” (32). Such passages are nevertheless



problematic: is Salustio imposing the dominant cultural discourse in his reading of Rubens’s paintings or is he copying the art world’s discourse? He also draws attention to one of the enduring ironies of the artistic representation of Jews: Jesus Christ never shares the physical characteristics used to depict other Jews. In sum, Pardo Bazán is at least in part taking on Spanish cultural commonplaces and a longstanding tradition of artistic representation, at the same time that she attempts to depict the fraught psychology between a dependent, fatherless nephew and his prosperous uncle.

Salustio is nevertheless aware of how art captures and transmits negative character traits and shapes viewers’ interpretations: “se dedican los pintores a juntar en media docena de fisonomías la expresión de la codicia, la avaricia, la gula, la crueldad, la hipocresía y el egoísmo, y así han conseguido hacer tan repugnante el tipo judaico” (32-33). Pardo Bazán lets the more commonsensical Luis Portal explain the dynamic between tradition and progress; the former prevails in Spain: “La tradición . . . es más fuerte que la cultura y que el progreso” (33). While Salustio condemns Felipe’s avariciousness, which is occasionally tempered by acts of generosity, he defines him as an “avariento frustrado” constrained by the society in which he lives:

la sagacidad y los apetitos de bienestar y goce que ha desarrollado la sociedad moderna contrarrestaban su inclinación, porque actualmente el avaro a la antigua se pondría en ridículo; no podría alternar. Pero bajo el hombre de nuestra época, que sabe adquirir para gozar, yo veía al hebreo de la Edad Media . . . (48)

The author plays a double game here, linking material culture to pleasure and social mobility and simultaneously mirroring Salustio in his inability to separate his image of his uncle from pure stereotype, static across the centuries, even when Felipe Unceta behaves as a man of his day. As a successful politician, businessman, and man of the world, Felipe breaks out of the habit of avarice, belying his static formulation as a “Jew,” as he accedes to the demands of modern social intercourse that require a public display of financial status.

Pardo Bazán delays introducing the forceful opinions of Salustio’s mother until after she has established the son’s more nuanced contextualization of Felipe. Benigna, of course, belongs in equal degree to the “mala casta” against which she rants. Salustio points to her personification of the same “Jewish” traits



she criticizes in Felipe: “Con tanto renegar de la estirpe de los Cardosos, mi madre tenía mucho de la adquisividad, la economía sórdida y el genio mercantil que caracterizan a la raza hebrea” (56). This can be read as the son’s mimicry of his mother’s prejudices and another example of the author’s anti-Semitism, or it can be seen as his ironic deconstruction of a stereotype. Salustio turns the ethnic clichés on their head in asserting that her avariciousness equates to practical domestic economy, allowing her to live and help support her son’s education on a limited income. Furthermore, despite wearing “el hábito del Carmen” (56) to save money on clothes, Benigna only perfunctorily practices her religion. If one reads Salustio’s invocation of heredity literally, it offers one of the baldest statements of hereditary transmission that Pardo Bazán makes in either novel: “Sin duda por transmisión hereditaria de la rama israelita, la concepción religiosa más arraigada en mi madre era la de un Dios airado, rencoroso e implacable: el Dios bíblico” (57). However, the reference to heredity may again function ironically to undermine the possibility of transmitting a concept of God across generations against the grain of Christianity. At the very least, it signals the failure of Christian charity to temper a lust for vengeance. There is comic potential in a woman dressed in an “hábito del Carmen” calling for divine damnation for her brother.

The main stumbling blocks to reading the two novels today are the invocation of hereditary transmission and the recourse to the Biblical link between Jews and leprosy. This link, first introduced in *Una cristiana* by a ridiculed “erudito en menudencias estrambóticas” as historical fact about one of Salustio’s ancestors tortured by the Inquisition (30), draws together the two-novel saga. When the Pontevedra press denounces Felipe Unceta as a Jew who, in a reiteration of the avarice motif, “se dedicaba a chupar la sangre de la provincia” (*La prueba* 142), it sets the stage for the public revelation of Felipe’s illness. The references by Salustio to Felipe as “el hebreo” center on two events; the first cluster commences at this point. The second cluster of epithets follows Salustio’s confirmation that the illness is indeed leprosy (*La prueba* 151, 173). In both cases, the use of these epithets reflects the heightened emotional climate in Galicia and the cultural baggage that propels and accompanies it. Everyone except Benigna refers to the skin disease as erysipelas; she employs the popular name for leprosy, “el mal de San Lázaro” (*La prueba* 145), that associates the disease with Christianity, in a common but apocryphal reference to the New Testament



Lazarus. At this point Salustio’s concern lies with Carmen and whether she recognizes the hereditary nature and contagiousness of leprosy: “¿No iba ella también a ser *leproso*?” (*La prueba* 153, emphasis in the original). One can treat Salustio’s adoption of his mother’s dictum that leprosy is the disease of “la raza de Israel” (*La prueba* 170) as Pardo Bazán’s understanding of the bible or as the ignorance of a “mujer del pueblo” (Bauer 297). In the latter case, in his choice of epithets Salustio continues to echo what he reads and hears around him in Galicia, recreating the discourses that his uncle’s fall from power puts into circulation.

When her brother develops leprosy, Benigna asserts that “Felipe es el vivo retrato de la abuela... y la abuela murió lazardada también” (*La prueba* 146); she takes his disease as a sign of God’s punishment of her brother. Claiming to know about lepers in Galicia, in Marín and La Toja, she opines that the disease “es una mancha muy grande para la familia y una vergüenza horrosa” (*La prueba* 147). However, the young Galician doctor in Madrid, Saúco, who keeps the diagnosis of “leprosy” to himself, reassures Salustio: “tú no tienes nada que temer. Si acaso, tus hijos; esta enfermedad casi siempre salta una generación. A veces también se extinguen [sic], a fuerza de tiempo y de cruzamientos de sangre” (*La prueba* 169). This affirmation seems to eliminate Salustio *a priori*. However, if Felipe Unceta Cardoso’s mother “murió lazardada,” the disease did not skip a generation. In general, these details about transmission serve to free readers from anxiety about the dangers the disease poses, as does the doctor’s additional caveat about social class: “No son frecuentes, sin embargo, en la esfera social de tu tío los casos de lepra” (169). Much as he does when he sees the Franciscan friar, the ingenuous Salustio interjects: “Pero yo creí que no había en el mundo semejante enfermedad” (169). Again, his remark may anticipate the responses of readers not up-to-date on current national and international events.

I want to approach the *deus ex machina* of leprosy in these novels from a different angle and ask: Why leprosy? Rod Edmond pithily states the case that across the centuries leprosy “has had extraordinary potential for becoming more than itself” (1). In the nineteenth century a connection reemerges between leprosy and Europe, in particular Spain. With the isolation of the leprosy bacillus in 1874 infection slowly begins to supplant the theory of its hereditary transmission (Edmond 19). According to



Edmond, reports on the prevalence of leprosy in Spain were a cause for concern and led to international repercussions “when a case brought from Spain ended fatally in a Paris hospital and led to the French government taking quarantine measures against Spanish vessels” (685). The word *lepra* appeared in the media in a variety of contexts: as a medical condition (a skin disease for which cures are advertised in the press), as a metaphor for unpleasant or repugnant situations, and to refer to cases of a specific disfiguring disease and its treatments. By the end of 1890 Madrid doctors are experimenting with the Koch bacillus on patients, including some diagnosed with leprosy (*El Imparcial* 16 Dec. 1890: 2 and 31 Dec. 1890: 1). A recent article in the *Social History of Medicine* reveals that “the leprosy problem” worsened in Spain during the last decades of the nineteenth century, while Europe suffered “a leprosy pandemic” that “manifested itself virulently in various Spanish regions” (Bernabeu-Mestre and Ballester-Artigues 409). At the time medical science and public health officials considered leprosy to be contagious (411), as characters in *La prueba* fear. The metaphorical power of the disease became “a central ideological instrument and would help to establish the characteristics and nature of the stigma which accompanied the disease’s social image” (414).

Pardo Bazán builds on the metaphor of bodily disease as moral degeneration to justify Felipe’s illness and Carmen’s redemptive role. Leprosy speaks more clearly to Felipe’s character than anything his nephew reports: “the physical deformity caused by leprosy came to symbolize moral defects and the consequences entailed by the lack of respect for the prevailing social values” (414). Her novels invoke not only this moral dimension of the disease but the recommended attitude of “Christian resignation” as the way “to live with the disease” (416). The media propagated these views and consequently “helped to shape an image of leprosy that was redolent with moral, religious, and political judgements” (420), all of which facets Pardo Bazán puts into play, both capitalizing on and contesting them. There is also an economic factor at play here integrating Jews, leprosy and the market economy: “Tensions provoked by the establishment of a monetary economy were finding expression in anti-Semitic hatred . . . . The role of the lepers in this is more obscure, but there were large revenues to be derived from the administration of the many leper asylums” (Edmond 1).

As far as I can determine, no one has yet examined closely



where Pardo Bazán’s linkage of Spain and leprosy originates; that is, how widespread the association was in her day, especially among the urban reading public. The word *lepra* circulated freely in the press as a metaphor for Spain’s social ills.<sup>12</sup> A survey of *El Imparcial* reveals not only stories about the spread of the disease and the success of new treatments but the figural usage of leprosy as “una lepra moral,” often cast in a hyperbolic style.<sup>13</sup> Although some examples seem frivolous, others, such as the critique of skepticism, “el triste y funesto escepticismo,” that “se extiende como lepra moral por nuestro pueblo,” reproduce the fear of a spreading disease that threatens the whole country (11 Oct. 1899: 1). In his review of *Una cristiana* and *La prueba* Alas evokes the degeneration of moral leprosy into Felipe’s bodily leprosy, commenting that “las lacerias de la conciencia tomaron carne y se pudrieron y fueron lepra al natural” (20 Sept. 1890: 3).

In these two novels leprosy in the “Jew” figures the accumulation of immoral practices and rampant political corruption in contemporary society. Felipe incarnates the taints of contamination from his native Galician environment and his own selfish behavior; both carry greater interpretive weight than the explanation of hereditary traits. In fact, Pardo Bazán gives little history of the Cardoso family. Felipe is the product of his own behavior: marrying for potential (and expected) political and economic benefits, supporting a corrupt *cacique* for personal power and influence, patronizing various mistresses, albeit on the cheap, and inducting his nephew into the practice of acquiring a mis-

<sup>12</sup> In the second and third decades of the twentieth century, Unamuno had recourse to leprosy as a figure for the malady undermining Spain’s national character, much as Luis Martín Santos would later use cancer to figure Spain’s diseased culture under Francoism. In the prologue to the 1928 edition of *Abel Sánchez* Unamuno confessed: “he sentido todo el horror de la calentura de la lepra nacional española” (52). In the novel, Unamuno transforms the plot of *La prueba* into metaphor in Joaquín’s words in his *Confesión*: “la lepra de mi alma, la gangrena de mis odios” (87). Indeed, there are resonances of the idealized Carmen Aldao in Joaquín’s self-sacrificing wife Antonia, of whom he declares: “Se casó conmigo como se habría casado con un leproso, no me cabe duda de ello, por divina piedad, por espíritu de abnegación y de sacrificio cristianos, para salvar mi alma y así salvar la suya, por heroísmo de santidad” (87).

<sup>13</sup> Examples from *El Imparcial* include: the vice of gambling in “las terribles proporciones que adquiere en Madrid esa lepra moral” (18 Aug. 1878: 1); regarding prisons, “la lepra de los abusos, de las atrocidades, de las ignominias” (21 Nov. 1878: 1); jail-bred vices seen as “una lepra moral” (7 Sept. 1882: 2); a gypsy encampment that threatens to become “un aduar tomado de lepra” (17 May 1890: 1); the abundance of free theater tickets as “una verdadera lepra para las empresas” (3 Feb. 1890: 4); and even a critique of writing a book as “esa comezón literata, lepra moderna del cerebro” (15 July 1889: 1).



tress. Nothing out of the ordinary for a politically ambitious middle-class man of the era. If leprosy serves to mark Felipe as a particularly unpleasant—from Salustio’s viewpoint—and egregious exemplar of the present-day Spanish male whose goal is personal, especially economic, profit at the expense of others, then it conveys a diagnosis of societal ills. Thus he lives out the consequences of his promiscuous actions as much, or more, than his ancestry. Against the romanticizing, idealistic narrative spun by his nephew, Felipe stands out as a model of modern degradation that contaminates what it touches, with the exception of the embodiment of purity, Carmen. It says something about the mentality of the time in which Pardo Bazán writes that a historically marginal individual could convincingly figure for her readers the personal political gain, economic machinations, and sexual commerce she censures.<sup>14</sup> Or perhaps only such a man could bear the burden of her attack on societal ills.

Pardo Bazán employs similar techniques, to different ends, in introducing her two exemplars of a potentially multicultural Spain, Felipe Unceta and Silvestre Moreno, in *Una cristiana*. Just as Felipe is the only “Jew” depicted as such in the two novels and Carmen the only *cristiana*, in the Franciscan Silvestre Moreno Salustio encounters his first friar “en carne y hueso” (62) and the novels’ only “Arab.” The presence of a friar in Spain constitutes another dimension of Pardo Bazán’s critique of Spain: the expulsion of religious orders. As Kirsty Hooper observes, “the paradoxical figure of the Moorish priest” also allows Pardo Bazán “a means of entry into the debates arising from the tension between Spain’s culturally and racially hybrid past and increasingly ethnocentric present” (174). The reasons for Salustio’s unfamiliarity with friars are historical and the author’s explanation hints at a more generalized lack of contact in Spain with members of religious orders beyond their graphic representations in museums and churches: “pensé que no existían ustedes. Una tontería, porque sé muy bien que en España se están repoblando los conventos de varias Órdenes; pero francamente, me figuraba yo que los frailes sólo se encontraban en los cuadros, en los retablos de las iglesias, y así...” (67).<sup>15</sup> Adrian Shubert accounts for the geographical vicissitudes

<sup>14</sup> The counterpoint to Felipe Unceta in *La regenta* is Álvaro Mesía whose political and sexual immorality Leopoldo Alas damns through satire and parody rather than disease.



of a Franciscan like Moreno. After the Concordat of 1851 “a limited number of male orders” remained in Spain until the “revolutionary interlude of 1868 to 1874” when the “government suppressed religious communities [and] prohibited the orders from owning property” (148). Shubert notes that “in 1867 there were only 1,500 monks in the country,” adding that the “real revival of the orders took place under the Restoration” (149-50).

Salustio’s iconographic repertoire allows him to recognize the friar as a Franciscan. His mental construct of a friar derives from paintings by Zurbarán and other artists whose works the Museum and the Academy display and from theatrical performances, all presumably in Madrid. Thus his idea of a Franciscan, even more than his idea of a Jew, builds on visual representations. As in the case of his uncle, instinct plays a key role in his reaction to the friar—against the rule of reason—despite the many and varied cultural images available to him: “Me atraía aquel hombre sin motivo ninguno” (62). In these novels Pardo Bazán’s emphasis lies on an individual’s response in constant tension with cultural discourses. It becomes increasingly clear that what appeals to him is that Moreno “efectivamente resultaba buen mozo” (98) whose demeanor and actions contest the stereotype of the friar. Nevertheless, Salustio remains undecided on first meeting him: “o es un santo o es un hipócrita” (81). Fascinated by the novelty of a friar and jealous of his intimacy with Carmen’s family, Salustio fantasizes that the Franciscan offers material for “el gran sainete dramático” (74), again letting imagination subjugate reason. The student resents his outsider status, while the religious occupies a place of privilege and may hold the key to the mystery of Carmen’s betrothal: “Aquí el conflicto, si existe, lo conoce el Padre Moreno” (74). This integrates Moreno into the novel’s somewhat weak dramatic tension.

Salustio’s first impression of the discolored Franciscan friar is, like his visual image of a Jew, grounded in high art and, in this case, in the theater as well. He has seen Rafael Calvo in the Duke

<sup>15</sup> After the dissolution of the religious orders in 1835 and despite their being “puestos fuera de ley” in 1836, some religious, including Franciscans, remained in Spain in various guises (Abad Pérez 258). As the Franciscan missions abroad, including Morocco, failed for lack of personnel, the central government came to regret the loss of Spanish influence in the region and “poco a poco se fue mostrando más abierto a la concesión de licencias.” Padre Moreno’s base, Santiago de Compostela, was one of the Franciscan Provinces whose *colegios misioneros* kept the Order alive during the *exclusión* and made possible its resurgence following the restoration of the monarchy; the Colegio de Santiago sustained missions in Morocco (Abad Pérez 260-61).



of Rivas's drama in the role of Don Álvaro who disguises himself as the Franciscan friar Padre Rafael in the monastery of Los Angeles. The drama prepares the way for a Franciscan who has in the past masqueraded both as a Moor and as a bourgeois Spanish gentleman. Two vectors of cultural production intersect in the graphic representations of friars to which Salustio has access: satire in the popular *cromos* of the caricaturist Francisco Ortego and the exaggeration of their visionary state in novels and poetry (62). Both models constitute negative stereotypes and neither applies to Moreno.<sup>16</sup> It is therefore somewhat surprising that when Salustio focuses on the discalced friar's bare feet and sandals he visually associates them with sculptures of San Antonio de Padua, not an expected cultural referent for a university student. Such familiarity with religious statues accords better with the author than the narrator but nevertheless probably resonated easily with many readers. The novel attributes to Salustio a greater knowledge and consciousness of religious art than one would expect in his twenty-two years of infrequent attendance at mass, outside the daily mass of his school days. In sum, the "Jew" Felipe and the "Arab" friar Moreno are both incarnations of multiple layers of cultural references embracing both high art and popular culture seen through the lens of Salustio's Galician upbringing and time in Madrid. In this way, he can give voice to a wide range of commonly held assumptions and cite a broad variety of graphic images. Whereas his uncle is inevitably "el antipático de mi tío" (74), the novelty of the outgoing, sensible friar makes him sympathetic and irresistible to Salustio, in a fashion somewhat similar to his fixation on the Christian woman Carmen.

Moreno identifies with Africa, where he has lived, and its climate, proclaiming: "soy medio moro" (69). His alienation from contemporary Spain, just emerging from its Republican phase, leads him to repeat the remarkable disclaimer: "que él se había encontrado siempre mejor en Marruecos que en España; mejor entre moros que entre cristianos 'de estos de por acá'" (94). His Arab features, "tez tostada y cetrina" (68) and dark black eyes, make possible his enactment of a Moor.<sup>17</sup> He goes so far as to

<sup>16</sup> Salustio enumerates commonplaces about friars that Moreno does not exhibit: "Ni se asusta de nada, ni es intolerante, ni rehuye ninguna conversación de las admitidas en sociedad, no le trata a uno despóticamente, ni incurre en piadosas gansadas, ni hace cosa que no resulte discreta y oportuna" (81). In short, he behaves like a true Christian gentleman.



declare "Moro, ya lo fui," before clarifying that he only assimilates culturally, not religiously, in the sense of "hijo del Africa; mauritano" (95). In fact, it seems principally a matter of environmental identification, as well as admiration for an adoring populace at a time when Spain is hostile to religious orders.

The most telling feature of Moreno's story is its theatricality and the shifting forms of self-presentation that mark his Franciscan habit as his "natural" dress, although as Salustio attests it is anything but "natural" in Republican and now Restoration Spain. In Tangier when "la República traía revuelta a toda España," Moreno found himself ordered back to Spain, a journey requiring a disguise: "Y el caso es que no se podía venir con el hábito" (95). In contrast with her presentation of Felipe Unceta, Pardo Bazán highlights Padre Moreno's ethnic cross-dressing as well as his cross-class interactions with ladies of the upper-middle and upper class who serve as his patrons. Felipe is a Christian whom his sister, and to a lesser degree his nephew, insist on perceiving as a Jew, in Salustio's case primarily because of the way he interprets his uncle's attitudes, actions, and even habits. Moreno is a Christian who has successfully slipped in and out of mutable self-representations, passing himself off both as a Moor and as a Spanish gentleman. With a beard and no tonsure—in Spain a gentleman requires a beard while "una de las cosas en que más se conoce al eclesiástico vestido de seglar es en la rasuración" (96)—he assumes the disguise of a gentleman. The performance requires the expertise of ladies from the British Consulate, the Spanish Consulate being in hostile Republican hands, involving as it does the detailed construction of middle-class masculinity: silk socks, initialed handkerchiefs, cuff links, and gloves. This exercise proves not that clothes make the man, but that dress need not affect belief or behavior, in contrast to the emphasis on presentation and material identity in modern Spain. The other character who wears a habit in the novels, Benigna Unceta, conveys the contrary message, since her habit is itself a form of disguise obscuring her violent emotions.

While the novel imposes the epithet "Jew" on Felipe and attempts to circumscribe him within this single identity, the Franciscan Moreno embraces his alternate identity by linking

<sup>17</sup> Kirsty Hooper's revelation that *silvestre moreno* is "a type of granite indigenous to Galicia" leads her to perceive in the friar's name a "hint as to how to read Moreno's character" (177).



himself to the Moors, Spain's Oriental other. Felipe's physical appearance, if read culturally and historically, overrides his Christianity, but Moreno's Christianity, whatever his guise, never comes into question. His preference for the climate of North Africa over the damp, chilly convent in Santiago de Compostela is understandable, but he also rejects aspects of Spanish society and culture.<sup>18</sup> His Moorishness is an artifice; once safely back in Spain the gentleman Moreno opts to masquerade for a group of fellow Spaniards as the Moor Ben-Jusuf. He plays the role seriously for his audience of professional men, including a priest, to underscore the absence of freedom of religious expression, ironically under the Republic's new law of religious freedom. He even cites cases of friars in Spain being beheaded, while describing them as "gente inofensiva dedicada a rezar y hacer penitencia..." (100). On a personal level, disguise is a matter of facial hair, clothing, and self-identification. Moreno is a Moor because he says he is and he knows some Arabic, and he is a Spanish gentleman because he dresses and speaks like one. He became a Moorish Franciscan when it was no longer possible to be a Spanish Franciscan, a situation reversed with the Restoration. The Orient thus becomes a counterpoint to Spain, a vehicle for exposing the errors of Spain's ways. As Hooper contends, Moreno's encounter with Spaniards in Granada allows "both author and character to expose the hypocrisy of the liberal bourgeoisie" (178). Pardo Bazán's point is that as Spain is a foreign land to the long-exiled Moors, Republican Spain is alien to the exiled friar. Both prefer North Africa to current Spanish liberalism: "No soy sino un pobre fraile franciscano, que gracias a la libertad reinante ha tenido que disfrazarse de moro para venir a su país natal" (101). This is dramatic stuff but disingenuous, because the requisite makeover returns him to an alternate version of what he already is, a Spaniard.

Hooper's contention about Moreno applies to Felipe as well: "Through the interaction between Salustio and Moreno, as well as through Moreno's own account of his activities in Morocco, Pardo Bazán invites her readers to examine their own assump-

<sup>18</sup> Interestingly, the Third Order, which Pardo Bazán joined, played a key role in the survival of the Franciscan Order in Santiago in 1862 (580). In the context of Moreno's return to Spain, the Third Order was fundamental in "el sostenimiento del espíritu franciscano en los difíciles años posteriores a la restauración" (González Lopo 583).



tions about cultural constructions of racial difference" (175). It is curious that in *La prueba* both the "Arab" and the "Jew" are immobilized in putrefying bodies explicitly linked, respectively, to environment and heredity, while both were initially marked by excess mobility and free circulation. The Christian Arab priest recovers after expiation through intense agony from the bodily corruption brought on by his confinement in a monastery in rainy Santiago, whereas the bodily decomposition of the Christian "Jew" ends in death. Despite his proclaimed love for his Christian aunt, Salustio alternates his attention between the two men, more interested in the personal history of each than in ministering to either. Carmen comes to stand in for the attraction, negative or positive, each man exerts on the somewhat naive and inexperienced Salustio in an example of what René Girard termed mimetic desire. Carmen is the "object" that draws her nephew to the "models" or "mediators" with rival claims on her that thwart his conquest and mask his true emotions of envy and jealousy (12-18).

In terms of the cultural construction of women in the novel Padre Moreno adds a significant dimension as well. The Spaniards he meets in Granada listen raptly to his descriptions of Moorish harems and their women, as Salustio does to the rehearsal of the tale. The stereotypes Moreno reproduces are familiar. His supposedly first-person account reproduces the commonplaces about Moorish wives and harem life, an exercise that should help readers—if not Salustio—recognize the similarly clichéd vision of Spanish women at work in Salustio's reading of Carmen. Throughout the two novels Salustio, the man of reason, maintains that Carmen embodies the Christian woman and hence the ideal wife. In his initial conversation with the friar, Salustio projects onto his future aunt the stereotype of "la mujer cristiana" before he even sees her. However, when he first proposes this formulation to Padre Moreno, the latter merely replies that "su futura tía es en efecto una cristiana" (71). Salustio reworks this assertion in a letter to Portal, proclaiming what he wants to believe: "Me dijo [Moreno] que era [Carmen] el modelo de la mujer cristiana" (80). By misunderstanding or exaggerating Moreno's description of Carmen, Salustio is ready to proclaim her, sight unseen, an ideal woman and to cite—inaccurately—Moreno as his source.

Only at the end of *La prueba* does the suggestion come that



Carmen may indeed have at times felt toward Salustio as he consistently imagines she does, something first-person narration cannot communicate. The brief scene in Chapter 19 calls into question the unreliability that previously dominates the two narratives when at last Carmen declares to her nephew the extent of her love for her husband: “Más que he querido a nadie en este mundo” (*La prueba* 188). In fact, earlier in the novel Carmen calls her nephew’s bluff: “Tú te has figurado que yo no quiero a mi marido, y hasta que siento por él... así... una especie... de repugnancia” (*La prueba* 111). In retracting her previous denial of *repugnancia*, at the end of *La prueba* she gives some credence to Salustio’s suspicions that hers is, to say the least, a loveless marriage when she acknowledges: “es indudable que yo hubiese preferido... tal vez... no casarme... o... en fin...” (191). Carmen’s confession in *La prueba* mirrors her previous confession in *Una cristiana* to Padre Moreno, which her nephew-to-be overhears, and it prepares the change in attitude towards her that Salustio expresses to Luis Portal in Aranjuez in the novel’s epilogue. However, the reversal in Salustio’s feelings for Carmen begins earlier in *La prueba* at the exact moment when, back in Madrid, he realizes she has accepted her husband’s Jewish heritage:

Lo cierto es que su transformación la sentaba muy bien: era otra mujer, y mujer capaz de inspirar otra clase de amor; mujer apetecible. Y, sin embargo, yo, que había ardido por la triste y desmejorada criatura, hoy me reconocía dueño de mis sentidos: con la idea de la enfermedad, no creía que pudiese mi imaginación inflamarse nunca. (*La prueba* 171)

Now a more *apetecible* woman of the world who knows carnal love and human suffering, Carmen sheds her mystery and mystique. When she confirms that Felipe also loves her, Salustio feels a piercing sensation similar to when “un desengaño me hiere o siento profundamente mortificado mi amor propio” (187-88). He has invested his self-worth in the adoration of his aunt, who remains an icon now perceived by him as “la santa mujer” (190) with “la expresión angelical” of Murillo’s painting of Santa Isabel (203).

Under the duress of Salustio’s insistent questioning and the strain of her husband’s illness Carmen’s two-part confession merely casts into further doubt the narrator’s ongoing projections of her voice and sentiments and hence his unreliability. Her words remain insufficient to counter the accumulative weight of his opin-



ions across the span of the two narratives. The central function of her confession is to confirm her unattainability and reinforce the impetus to deprive his uncle of her love. In inheriting the discarded Belén from his uncle, Salustio sets a troubling precedent, even a parody, for his desire to marry Carmen. With his uncle dying, the threat he posed to Salustio’s self-esteem no longer exists and his envy dissipates. Carmen loses the charm she held for him and returns to being the unexceptional woman he first perceived on his arrival at her father’s house. Through Carmen’s seeming confirmation of Salustio’s intuition of her most private thoughts, Pardo Bazán introduces the possibility of some degree of narrative reliability at the end of *La prueba* that parallels the course of Felipe’s illness. This short-lived reversal in narrative strategy from unreliable to reliable narration does not, however, validate the emotions Salustio has imagined Carmen conveying silently to him since he met her or his exalted characterization of her and the love for him he projects onto her. Rather it momentarily gives insight into Carmen at the turning point in her life.

By the time Felipe dies, Salustio has lost his passionate fantasy about his aunt, so that once she is free, the attraction he felt has already greatly diminished. The idealization of Carmen as the desirable but off-limits “mujer cristiana” collapses, much as Luis’s idealization of Mo as “la mujer moderna” evaporates.<sup>19</sup> But whereas Luis settles for reality and marriage as *La prueba* ends, Salustio confesses to his friend: “Ignoro lo que siento... Necesito analizar mi espíritu” (*La prueba* 204). This doubt negates his earlier and characteristically romantic outburst to Padre Moreno: “Si muere su marido, me casaré con ella; entretanto, seré su hermano” (*La prueba* 161). Carmen’s state of mourning perhaps makes it difficult to introduce a future relationship between an aunt in Pontevedra and a nephew in Aranjuez. Indeed, once Salustio works off his sexual energy with Belén, he never expresses the same intensity of interest in Carmen as before.<sup>20</sup> If his mother’s resentment of her brother’s economic advantages and his own envy of Felipe are the catalysts of his

<sup>19</sup> Bauer cites Nelly Clémessy’s assertion that at the end of *La prueba* Carmen is “a model only of the strict observance of Catholic doctrine in opposition to the general moral laxity of her society” (296).

<sup>20</sup> Significantly, his uncle first took Salustio to meet Belén, “una hembra superior” and “bello ejemplar del tipo madrileño” who earns her living (“el oficio *oficial*”) by decorating candy boxes for special occasions (48-49, emphasis in the original). The point of the visit, aside from establishing Felipe’s sexual history and introducing Salustio to the ways of the world, is to show that when the uncle wants something he can loosen his purse strings, albeit unwillingly in his nephew’s perception of his actions.

enchantment by Carmen, then with Felipe dead triangular desire ceases to exist, eliminating his need to wrest her away from either his uncle or Padre Moreno.

#### CONCLUSION

It is possible to read *Una cristiana* in particular as affirming that the three embodiments of cultural stereotypes—Christian, Jew, and Arab—are just that: stereotypes that raise issues about contemporary Spanish culture. There is no true Christian woman, no Jew, no Arab in these novels. Pardo Bazán has collapsed Spain's heritage of cultural diversity into a monocultural Spain exhibiting a range of variations on Christianity. This is perhaps the most questionable maneuver the novels carry out from a twenty-first century standpoint. Even the novels' dominant voice, the student narrator, does not necessarily offer the promise of a new future, although his companion Luis Portal at times makes a better case for the direction a modern Spain should take. Certainly Luis's pending marriage to the English Protestant Mo at the end of *La prueba* opens new possibilities for cultural diversity, although it is worth remembering that the restorer of the Bourbon monarchy, Alfonso XII, was educated in England.<sup>21</sup> These are not the only aspects of Spanish culture to which Pardo Bazán draws attention and on which she proffers penetrating if indirect observations which lend themselves to contradictory readings, mediated as they are through an overwhelmingly unreliable narrator. The failure to identify the narrator's degree of reliability, especially as regards his uncle and his aunt, has given rise to mistaken readings that cannot grasp the implied author's voice underneath that of Salustio. As in other novels, such as *Insolación*, Pardo Bazán makes space for readers to exercise whatever level of narrative acuity they bring to their reading of her fiction. If readers need the story of a model Christian woman, they can ignore the limitations of a first-person narrator and place Carmen in that role; if they seek a bolder or more critical commentary on Spain, they can take Portal's words seriously and envision the effect of two young Republican

<sup>21</sup> Pardo Bazán's plotting was ahead of its time. Alfonso XII's son married—as it turned out, disastrously, on many levels—an English Anglican in 1906, following in the footsteps of Luis Portal and Maud Baldwin.

engineers on the country's future. If they enjoy the tensions of conflicting sentiments, reason, and expiation, they can follow the twists and turns of Salustio's mind as he narrates. Bauer's notation of the "oscillations and ambiguities" that mark the two novels is especially helpful here (306).

Salustio's infatuation with a mildly attractive, conservatively religious, conventional woman communicates the power of ingrained images, static beliefs, and clichéd thinking on the imagination. Despite his philosophy, his education, and his indifference to religious practice, he is drawn to the idealization of female abnegation and self-sacrifice, something he certainly has not learned from his mother. In these novels Pardo Bazán dramatizes the difficulty of weaning Spanish males from this ideal of womanhood propagated by the church. By making a Franciscan friar the intercessor between the church and an individual woman, she allows the spokesperson for Catholicism to reject the grounds for marriage as Carmen lays them out. In *Una cristiana*, Moreno does not endorse Carmen's form of self-sacrifice, or consider it necessary for a daughter to abandon her father's home to avoid witnessing, and therefore supposedly condoning, the sin of relations between unmarried persons. There is vanity and a preoccupation with self-worth in Carmen's considering herself superior to the circumstances in her father's household which belies the exemplarity attributed to her as *una cristiana*.

Despite the seeming narrowness of her subject in these two novels, if taken, as the titles imply, to center on Carmen Aldao, and the pervasive presence of cultural stereotypes, Pardo Bazán uses both works to address issues fundamental to *el siglo*, especially the power of vested interests, political corruption, the future of Spain, and the construction of Spanish womanhood. Overall, she structures the novels on a series of oppositions: Catholic Spain versus Jewish ancestry, Christian virtues versus ethnic prejudice, idealism versus pragmatism, tradition versus modernity, corruption versus innocence, romanticism versus practical reality, spirituality versus material culture, etc. She plots the reversal of most of these dichotomies, so that the once romantic Salustio–Luis calls his friend "romántico, a lo *joven Werther*" (43)—ends up being more pragmatic, however tentatively, than the practical Portal. The repetition of the religious and cultural stereotypes of Jews and Arabs draws attention to another dimension of contemporaneous Spain's backwardness: its insularity, despite its historical cultural diversity. It also



underscores the unthinking recourse by the characters, even at times by the self-conscious narrator, to ethnic stereotypes of Catholic Spain's others. Hooper convincingly argues that "the figure of the racially ambiguous priest does indeed function . . . as a bodily site for exploring the anxieties arising from the conflict between Spain's racially heterogeneous past and increasingly ethnocentric present" (191). Similarly, the "Jew" Felipe forces readers to face cultural assumptions about "race" and religion and witness a morality play in which conventional Christian piety attains grace and triumphs over a dreaded epidemic. It must be remembered that while Moreno tells tales of himself masquerading as a Moor, he consistently embodies and performs as a Spanish Catholic and lives in harmony with his diverse environments until he falls ill. Contrariwise, being a "Jew" is not a performative act for Felipe; no one but his immediate family views him as anything but Catholic until the Galician press plots his political downfall. Thus the novels' ethnic, religious, and cultural labels, which derive their force from both popular and high cultural graphic and literary representations, become unstable in the face of the anxiety of a Spain in transition from a past whose cultural traditions and discourses linger on into an uncertain modernity and taint its future.



## WORKS CITED

- Abad Pérez, Antolín. "La desamortización: exclaustración y restauración." *El franciscanismo en la península ibérica: Balance y perspectivas*. I Congreso Internacional. Ed. María del Mar Graña Cid. Barcelona: G.B.G., 2005. 255-72. Print.
- Alas, Leopoldo. "Palique." *Madrid Cómico* 20 Sept. 1890: 3, 6; 27 Sept. 1890: 3, 6; 25 Oct. 1890: 3, 6. Print.
- Amador de los Ríos, José. *Estudios históricos, políticos y literarios sobre los judíos en España*. Vol. 3. 1848. Madrid: Fortanet, 1876. Print.
- Bartra, Roger. "Arabs, Jews, and the Enigma of Spanish Imperial Melancholy." *Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture* 22.1 (2000): 64-72. Web. 28 April 2010.
- Bauer, Beth Wietelmann. "Catholicism, Feminism, and Anti-Semitism in Pardo Bazán's *Una cristiana-La prueba*." *Letras Peninsulares* 8.2 (Fall 1995): 295-309. Print.
- Bernabeu-Mestre, Josep, and Teresa Ballester-Artigues. "Disease as a Metaphorical Resource: The Fontilles Philanthropic Initiative in the Fight Against Leprosy, 1901-1932." *Social History of Medicine* 17.3 (2004): 409-21. Print.
- Caro Baroja, Julio. *Los judíos en la España moderna y contemporánea*. Vols. 2-3. Madrid: Arión, 1961. Print.
- Carr, Raymond. *Modern Spain, 1875-1980*. 1980. Oxford: Oxford UP, 1992. Print.
- Charnon-Deutsch, Lou. "Of Jews and Jesuits in the Nineteenth-Century French and Spanish Feuilleton." *Comparative Literature Studies* 46.4 (2009): 589-617. Print.
- Dendle, Brian. "The Racial Theories of Emilia Pardo Bazán." *Hispanic Review* 38.1 (Jan. 1970): 17-31. Print.
- Edmond, Rod. *Leprosy and Empire: A Medical and Cultural History*. Cambridge: Cambridge UP, 2006. Print.
- Gabilondo, Joseba. "Towards a Postnational History of Galician Literature: On Pardo Bazán's Transnational and Translational Position." *Bulletin of Hispanic Studies* 86 (2009): 249-69. Print.
- Girard, René. *Deceit, Desire, and the Novel: Self and Other in Literary Structure*. Trans. Yvonne Freccero. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1961. Print.
- Gold, Hazel. "Illustrated Histories: The National Subject and 'the Jew' in Nineteenth-Century Spanish Art." *Journal of Spanish Cultural Studies* 10.1 (March 2009): 89-109. Print.



- González Lopo, Domingo L. "Balance y perspectivas de los estudios sobre la VOT franciscana en Galicia (siglos XVII-XIX)." Ed. María del Mar Graña Cid. *El franciscanismo en la península ibérica: Balance y perspectivas*. I Congreso Internacional. Barcelona: G.B.G., 2005. 567-584. Print.
- Haytock, Jennifer. *Edith Wharton and the Conversations of Literary Modernism*. New York: Palgrave Macmillan, 2008. Print.
- Hemingway, Maurice. *Emilia Pardo Bazán: The Making of a Novelist*. Cambridge: Cambridge UP, 1983. Print.
- Hemingway, M. J. D. "The Religious Content of Pardo Bazán's *La sirena negra*." *Bulletin of Hispanic Studies* 49.4 (Oct. 1972): 369-82. Print.
- Hooper, Kirsty. "Reading Spain's African Vocation: The Figure of the Moorish Priest in Three Novels of the *fin de siglo* (1891-1907)." *Revista de Estudios Hispánicos* 40.1 (2006): 171-99. Print.
- El Imparcial*. Madrid, 1878-1890. Biblioteca Nacional de España. Web. 30 June 2010.
- Labanyi, Jo. "Love, Politics and the Making of the Modern European Subject: Spanish Romanticism and the Arab World." *Hispanic Research Journal* 5.3 (Oct. 2004): 229-243. Print.
- . "Problematizing the Natural: Pardo Bazán's *Los Pazos de Ulloa* (1886) and *La madre naturaleza* (1887)." *Gender and Modernization in the Spanish Realist Novel*. Oxford: Oxford UP, 2000. 337-84. Print.
- López-Vela, Roberto. "La plebe y los judíos: La construcción de un mito histórico en la España del siglo XIX." *Sefarad* 64.1 (2004): 95-140. Print.
- Márquez Villanueva, Francisco. *De la España judeoconversa: Doce estudios*. Barcelona: Bellaterra, 2006. Print.
- Martín-Márquez, Susan. *Disorientations: Spanish Colonialism in Africa and the Performance of Identity*. New Haven: Yale UP, 2008. Print.
- Pardo Bazán, Emilia. *Una cristiana. Obras completas XVIII*. Madrid: Pueyo, n.d. Print.
- . *Memorias de un solterón*. Ed. María Ángeles Ayala. Madrid: Cátedra, 2004. Print.
- . *La prueba. Obras completas XXII*. Madrid: Pueyo, n.d. Print.
- Pope Paul VI. "Declaration on the Relation of the Church to



- Non-Christian Religions. *Nostra Aetate*." Second Vatican Council. 28 Oct. 1965. Web. 20 Feb. 2010.
- Schubert, Adrian. *A Social History of Modern Spain*. London: Unwin Hyman, 1990. Print.
- Unamuno, Miguel de. "Prólogo a esta segunda edición (1928)." *Abel Sánchez: Una historia de pasión*. 1917. Ed. Isabel Criado. 24<sup>th</sup> ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1999. Print.

# “RELIQS”: HOME, MODERNITY, AND DISPOSSESSION IN *SOLITUD* AND *LOS PAZOS DE ULLOA*

Joyce Tolliver  
University of Illinois-Urbana



Since the publication in 1987 of Nancy Armstrong's *Desire and Domestic Fiction*, scholars of gender, literature and culture have produced a wealth of scholarship on the domestic ideal. Feminist scholarship on literature and culture of Spain is no exception in this regard; the scholarship of Aldaraca, Charnon-Deutsch, Kirkpatrick, Jagoe, and Sánchez-Llama, among others, have greatly advanced our understanding of the articulation between the domestic ideal and Spanish literature in the second half of the nineteenth century; studies such as Labanyi's *Gender and Modernization*, Kirkpatrick's *Mujer, modernismo, y vanguardia en España* and Johnson's *Gender and Nation in the Spanish Modernist Novel* are fundamental for an understanding of the ways in which cultural shifts both challenge and reaffirm the domestic ideal expressed by Fray Luis de León centuries earlier.

Jo Labanyi compellingly explores the intersections of gender and modernization in nineteenth-century Spain. For Labanyi, the modernization process involves a shift in the way in which national subjects are constituted: “identity is defined, not by what one is as a person, but by what one represents in public terms. Indeed, the object was to construct citizens as individuals who freely chose to merge their personal identity with the socially prescribed role-models held out to them for imitation, thus maintaining the liberal fiction of the social contract” (386). In *Gender and Modernization*, Labanyi is concerned primarily with an analysis of the representation, in both urban and rural Spanish novels, of the “conflicts arising from this contradictory construc-



tion of the private self through the assumption of a publicly defined role” (386). She finds that resistance to the homogenization that is inherent in this construction is seen, in the urban novels, in terms of a loss of privacy, either because the home is “invaded” by these normalizing forces; or because the female character abandons the home for the street—which, ultimately, implies prostitution. In the rural novels, including *Los pazos de Ulloa* and its sequel, *La madre naturaleza*, the alternative “seems to be to resist modernity’s conversion of the self into representation by opting for a different kind of loss of self figured by incest”; in the case of *La madre naturaleza*, this is seen in “Pardo Bazán’s attempt . . . to replace gender ‘normalization’ with fraternal sexual relationships” (387).

In this paper, I will extend Labanyi’s argument about modernity and self, by sharpening the focus on the representation of the private sphere that is, as she argues, either invaded or vitiated. Specifically, I will consider the representation of the home, and of the “ama de casa,” in two rural novels: Pardo Bazán’s *Los pazos de Ulloa* (1886) and *Solitud* (1905), by Caterina Albert (“Víctor Catalá”). The home, both as ideal and as physical shelter, lies at the center of the fundamental paradox of the domestic ideal: the woman, whether bourgeois “angel” or working-class wife or daughter, is expected to constitute the symbolic center of the home for others, yet she herself has no symbolic or real place that she can claim as her own. In turn-of-the-century Spain, these novels suggest the “woman of the house” is essentially homeless. As Labanyi comments about *Los pazos de Ulloa*, “almost everyone, for different reasons, is trying to keep the outside world of modernity out” (341). The same is true, in different ways, about *Solitud*. If attempts are being made to “keep modernity out” of the countryside, these novels show that, for women, modernization has never entered the home. In fact, Pardo Bazán and Albert both suggest, in these two novels, that, if the move from the private to the public sphere—from the home to the street—fails to offer an opportunity for women’s resistance, neither does the home represent a space of safe subjectivity.

In *Solitud*, Albert tells the story of the young newlywed Mila, who is taken away from her home village to accompany her husband, Matias, in his duties as guardian of a remote mountain hermitage. Matias is depicted as a sort of human slug: he is flabby, lazy, morally and emotionally weak, sexually impotent. As the novel progresses, he becomes more and more repugnant to Mila.



He makes friends with a leering, slimy character named Anima who supports himself by poaching rabbits and by gambling. Matias spends more and more time with this character, and Mila suffers what today we would call a serious depression. She finds comfort in the company of Gaietà, a wandering shepherd, and his companion, Baldiret, a young boy from a nearby farm. But she becomes distraught when the shepherd dies and her former friends from the farm suspect her of having traded her sexual favors for his money. Her degradation seems complete when she is beaten and raped at the hermitage by Anima, who, she realizes, has also murdered the shepherd for his money. When Matias returns and finds her after the rape, she announces that she is leaving him. As the narrator tells us in the last sentence of the novel, finally she begins her descent down the mountain, to a “destí” in which “les filtracions de la solitud havien cristallitzat amargament” (301) (“las filtraciones de la soledad habían cristalizado amargamente”) [187]).

Critics of this novel have focused variously on the innovations of the modernist literary style of its author and her groundbreaking feminism (Torres-Pou), on its surprising representation of female desire and on the part this played in the author’s marginalization (Bagués), on the apparent contrast its protofeminist theme presents with Albert’s public pronouncements against European feminism (Dupláu), and on its protagonist’s struggle for autonomy (Charon-Deutsch 149-51, Moller Soler). Rotella, Epps (“Cadaver”), and McGovern have all examined *Solitud* in the context of its representation of women’s experience specifically in rural Spain at the beginning of the twentieth century. Brad Epps (“Solitude”) sees the novel in light of its resonances with Mercé Rodoreda’s *Plaça del diamant*, and considers both novels together as representatives of the Catalan literary canon, offering a reading that returns insistently to the many ways in which both novels represent explicitly feminine experiences.

In my consideration of *Solitud*, I would like to turn, not toward later female-authored works, but toward an earlier, and much better known, novel of the Spanish countryside, *Los Pazos de Ulloa* (1886). In considering the two novels together, I do not mean to suggest that one geographical periphery is that same as another, that one rural setting is no different from any other rural setting. Further, although it will not be the focus of this study, it is important to recognize the crucial role of language in comparing the two texts. Albert wrote her novel in Catalan, and it has



not been widely translated. Pardo Bazán included only a few snippets of Galician dialect in her Castilian-language novel, since, in this text as in all her fictional works, she wrote for a mainstream, Centrist audience; her fiction was by no means motivated by any desire to take part in any Galician nationalist project. And yet both novels deal fundamentally with what “home” means, not only in terms of nation, but also, and more relevantly for this study, in terms of modern feminine subjectivity.

In “Solitude in the City,” Epps touches on the question of home in *Solitud* and *La plaza del diamant*, in the contexts both of nation and language, and of the physical domestic space. “Home,” he says, “can be many things for many people: a man’s castle and a woman’s place, a sanctuary and a prison, a familiar site of belonging and an uncanny site of alienation”(21). In advancing Epps’s analysis, I propose that our notions of modernity—if not *modernisme* and *noucentisme*—shift when we focus on the representations of these two women in their rural homes.

The first thing that becomes obvious when we consider Albert’s novel next to *Los Pazos de Ulloa* is that neither protagonist is, in fact the “ama” in her house; that the question of ownership, or lack of ownership, is central to the situation of both protagonists. When I speak of ownership, I am speaking both literally and metaphorically. Nucha was installed in the Pazos by her cousin Pedro, who married her in order to continue his bloodline legitimately. In entering the Pazos as Pedro’s wife, Nucha is sealing her own economic dependence; she loses the little bit of money she would have inherited from her spinster aunt, when the aunt decides to pass the inheritance on to her unmarried sister. When Nucha marries Pedro and leaves her father’s house, she enters a house that is already marked by a history of appropriation and dispossession. Not only is Pedro himself a “falso marqués,” having no real claim to the Pazos de Ulloa, but his widowed mother’s legitimate inheritance had been almost completely appropriated by her brother. What doña Micaela had managed to save in gold coins was finally stolen by a posse of twenty men from the surrounding area who invaded the house and attacked her while her brother was away. Nucha’s own dispossession might therefore be read, in naturalistic terms, as having been predetermined by the micro-culture of the Pazos themselves.

The heroine of *Solitud* has no real property for her husband to appropriate. But upon her marriage to Matias she loses what



little she does have: her life with her ageing widowed aunt in the village that she calls home. As she climbs the mountain toward the unseen hermitage at the beginning of the novel, Mila hopefully thinks of the hermitage as a place where she could make a new home for herself. But she soon finds that the hermitage is nothing like the cozy nest she envisions, and her home in the lowlands is nothing but a melancholy memory. When Mila leaves Matias at the end of the novel and begins her descent down the mountain into an unknown “destiny,” her homelessness is literalized. Our two protagonists, then, are presented to us as literally homeless and dispossessed, temporary inhabitants of a hostile, isolated environment chosen by their husbands.

In a less literal sense, each protagonist, while nominally in charge of the domestic space, is in fact at the mercy of others in that space. The Pazos are ruled by Primitivo, in an ironic inversion of social and class hierarchies. Throughout the novel, the house is represented as a hybrid or liminal space, situated on the boundary between the private and the public: the kitchen is occupied at night by “el sarao de Sabel” (183), which includes any and all from the surrounding area who happen by to eat, tell stories, read Tarot cards, and cart away food. Eventually, the house becomes a gathering place that is more public than private even during the day, when it is converted into the headquarters of Pedro’s campaign, filled every day with perpetual luncheon meetings of the “asamblea” (225). Far from being the putative Romantic middle-class space of feminine power (no matter how limited), Nucha’s home is now described in masculine terms, which evoke both an animal virility and an ironically chaotic militarism:

Los Pazos eran un jubileo, un ir y venir de adictos y correveidiles, un entrar y salir de mensajes, de órdenes y contraórdenes, que le daban semejanza con un cuartel general. Siempre había en las cuadras caballos o mulas forasteros, masticando abundante pienso, y en los anchos salones se oía crujir incesante de botas altas, pisadas de fuertes zapatos, cuando no pateo de zuecos. Julián se tropezaba con curas sofocados, respirando bélico ardor, que le hablaban de los trabajos, pasmándose de ver que no tomaba parte en nada . . . (243-44).

While it is true that “Pedro’s home is invaded by strangers during this campaign” (Labanyi 352), the “invasion” at least is presumed to represent a political benefit for Pedro. For Nucha,



however, the conversion of her home into a public campaign headquarters merely dramatizes the dispossession of the “ama de casa” that has always characterized the Pazos.

The hermitage, on the other hand, is ruled by the *image* of St. Pontius, both in the form of the macabre wooden image of the Saint that is kept in the hermitage’s chapel, and the mental image that the area inhabitants hold of the Saint as a magical guardian, not only of the hermitage, but of the entire mountain area. The hermitage, then, also is a liminal space. It is the home that Mila and Matias inhabit, but it exists to honor the Saint and it is to remain perpetually available as a sort of temporary home for use by any supposed pilgrims who happen by.

The domestic spaces that both protagonists inhabit are not only semi-public spaces that they themselves do not control, but they are in fact hostile spaces, spaces that are markedly *not* home. The hermitage and the Pazos are not really homes, not only because both protagonists are outsiders, but also because, as always occurs in Gothic texts like these, malevolent forces are conspiring against the heroine, forces that are associated firmly with the house itself. Far from being protected by the image of the Saint to whom the hermitage is dedicated, Mila is, in fact, haunted by it. The physical icon of St. Pontius seems threatening to Mila, both simultaneously phallic and uncannily evocative of castration. It is worth taking a close look at the way the narrator describes this icon. Mila first encounters it on her first evening in the hermitage, after having seen two prints of the Saint elsewhere in the house:

. . . la Mila veié altra volta sant Ponç, menut de cos, inflat de ventre, amb llarga barbassa cendrosa, la mitra al cap, la crossa a una mà, l'altra enlaire, amb els dos dits estirats i traient per baix de les vestidures, cargolades com si fes un gran tràmpol, un peu llarg, penjant i punxegut, que es retirava amb la bossa del tabac d'En Matias quan era buida. Aquella era la terça vegada que veia el sant en poca estona, i mai l'havia trobat tan lleig com ara, amb aquella barba confosa, aquell ventràs de dona grossa i aquell peu estrafet, que semblava sobreposat. A la Mila li féu una estranya impressió desagradosa, entre fàstic i angoixa. . . (68)<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Mila vio de nuevo a San Poncio, menudo de cuerpo, hinchado el vientre, con una larga barbaza cenicienta, la mitra en la cabeza, el báculo en una mano, y alzada la otra con los dos dedos tensos, y asomándole por debajo de las vestiduras retorcidas, como agitadas por una ventolera, un pie largo, colgante y puntiagudo, que parecía la petaca de



The Saint, who is supposed to serve as patron and protector not only of Mila but of all who live in the area, is simultaneously impotent—powerless to protect—and threatening. Just as Nucha’s home is masculinized, becoming anything but home-like, the image of the Saint, and by extension, the chapel and the hermitage itself, become *unheimliche*—literally un-homelike, uncanny.

During her first night at the hermitage, Mila dreams of the Saint. In her dream, she is walking endlessly (as she actually did earlier that day, on her trek to the hermitage) and she finally sees a point of light in the distance. At first she thinks, with relief, that it is the shepherd’s lantern, but then she realizes that there are two lights, not just one, and that the lights are in fact the eyes of the Saint. Thus, in classic uncanny fashion, what begins as inanimate—a lantern—becomes threateningly animate. More importantly, the thing that should signal home, refuge, comfort—the warm light of the shepherd welcoming her to her new home—turns into a symbol of phallic surveillance. This surveillance is all the more frightening because it simultaneously evokes castration—remarkably anticipating Freud’s 1919 essay. Not only is the Saint himself simultaneously phallic and castrated, but the vision of the Saint’s glowing eyes, at first seemingly unattached to his body, conjures up the frightening image of E. T. A. Hoffman’s “Sand Man,” who steals children’s eyes in the tale that Freud considers quintessentially uncanny. As the dream progresses, the Saint begins to plow a field, his flaccid foot trailing behind the plow. His hand is raised, his fingers rigid; he hurls sexual red berries at her while shaking his feminized belly with mocking laughter:

. . . llaurava un olivar, amb una mà en l'arada, l'altra enlaire, amb els dos dits enrampats i arrossegant de costat el peu, aquell gran peu disform, que semblava la bossa de tabac d'En Matias. . . La Mila, al veure el sant, tractà de fugir, però el sant l'auturà, tirant-li qaeual cap parecia sobrepuesto. A Mila le causó una extraña impresión desagradable, entre asco y angustia . . . (23).

Matias cunado estaba vacía. Aquella era la tercera vez que en poco tiempo veía al santo, y nunca lo había encontrado tan feo como ahora, con aquella barba enmarañada, aquel barrigón de mujer gorda y aquel pie contrahecho, que parecía sobrepuesto. A Mila le causó una extraña impresión desagradable, entre asco y angustia . . . (23).



cella, quer era obert com una finestreta, i al passar-li feien un dolor tan viu, que ella demanà per l'amor de Dèu al sant que pleguès de tirar-n'hi. I aleshores el sant es posà a riure amb unes grans rialles, sacsejant el ventre de dona grossa, i dient-li, amb mofa: —Ermitana, ermitana, ermitana!—aquell nom que a ella li feia tanta malícia. (72-73).<sup>2</sup>

It is no coincidence that the threat of castration and of sexual attack is incarnated in the religious figure. While in *Los Pazos de Ulloa* the Church is merely ineffectual in its protection of women, in this novel it is absolutely sinister. The heart of the hermitage, the chapel, is filled with bizarre offerings to the Saint left behind by the faithful. These objects are described in terms that inevitably reinforce the uncanny images of phallic power and castration suggested in the image of the Saint himself: “tauletes pintades, cames i braços de cera groga, crosses de fusta, cabelleres descolorides. . . tot de coses rànçies plenes de tuf i quera, com embrassos de golfa abandonada” (68) (“tablillas pintadas, piernas y brazos de cera amarillenta, muletas de madera, cabelleras descoloridas. . . un montón de cosas rancias, llenas de tufos y carcoma, como trastos en un desván abandonado” [23]). The insistence on images of dismemberment and impotence in this description is combined with an evocation of the very essence of the power of the uncanny, as Freud conceives it: those “trastos en un desván abandonado,” the repressed. In this case, what is repressed might represent Mila’s childhood traumas; she was, after all, raised by an aunt and uncle and seemingly orphaned quite young. But, on a more powerfully symbolic level, the repressed in *Solitud* represents all that cannot be said about the female castration repeatedly performed by the Church and even by the rural environment for which the Church is the moral, ethical, and cultural center.

The Saint and the chapel—the hermitage itself—cannot be other than *unheimliche*, literally not-homelike, given the danger

<sup>2</sup> . . . estava labrando un olivar, con una mano en el arado, la otra alzada, con los dedos rígidos y arrastrando el pie de lado, aquel gran pie disforme que parecía la petaca de Matias. . . Mila, al ver al santo, trató de huir, pero el santo la detuvo tirándole a la cabeza unas bolitas rojas, que eran frutos de acebo; y ella, notando que aquellas bolas le bajaban hasta la boca, pensó aterrorizada si tendría el cráneo horadado. Pero, no: las bolas atravesaban por un chirlo de las cejas, una herida abierta como una ventanita, y al pasar le hacían tanto daño que pidió al santo por amor de Dios que dejara de tirárselas. Y, entonces, el santo se echó a reír con unas carcajadas sonoras, agitando aquel vientre de mujerona gorda, y diciéndole, en son de burla: —¡Ermitaña! Ermitaña! ¡ermitaña!. . . aquel nombre que le molestaba tanto (25-26).



and hostility that are inherent to Mila’s situation in the isolated mountain house. At the same time, her position as hermitess is, ironically, the epitome of the ideal of the housewife. She is to provide a refuge for the Saint, and for all who enter the Saint’s house, rather than to provide for *herself* a place of safety and comfort. In this sense, her situation captures the curious double meaning of *unheimliche* – un-homelike, but also homelike—upon which Freud builds his theory of the uncanny. Mila’s position as powerless caretaker of another’s house encapsulates the meaning of home for the middle-class, working class, and rural women of the turn of the century. It is not unreasonable to suggest that in *Solitud*, as in *Los Pazos de Ulloa*, what has been repressed and what now becomes terrifyingly familiar is the housewife’s recognition of her essential homelessness. Not only is there no home for Mila in the hermitage, with the Saint, but the place that is supposed to provide comfort ultimately reveals itself as a place of danger and fear.

The malevolent Anima is metonymically associated with the Saint, not only because of the reference to the soul ironically contained in his name, but also because the Saint’s malicious gaze literalized in Mila’s nightmare becomes, in effect, the lubricious surveillance carried out by Anima. When Mila first sees Anima up close, she is cleaning the chapel. She thinks she is alone, relaxed and comfortable in her skin, when she suddenly becomes aware of Anima silently watching her, just as she feels the metaphorical gaze of the Saint constantly upon her, the “hermitess” who has come, as it were, to keep house for him. When Anima ultimately rapes Mila, the attack occurs in the chapel itself, under the Saint’s painted gaze; the wound to her face, which will scar her for life, is caused when she trips over an iron bolt on an altarpiece in the chapel as Anima pursues her. It is no wonder that, after the rape, when Mila thinks of the Saint, her thoughts are very far indeed from a prayer for his intervention on her behalf, or for solace. Instead, she realizes that, for her, the Saint is just the opposite of the protector he should be; that, in effect, San Ponç has cast upon her the evil eye: “Oh, mai l’avia poguda veure, sant Ponç!” (297) (“St. Pontius had always hated her!”)[211-12].<sup>3</sup>

<sup>3</sup> I give the English translation here in preference to Losada’s erroneous translation, “Oh! ‘Jamás había podido ver a San Poncio!’[184]. The feminine ending of “poguda” in the original Catalan makes clear that “Mila” is the object, not the subject of the sentence.



As the “hermitess,” Mila is always under the watchful gaze of the inhabitants of the village at the foot of the mountain, and is the object of malicious speculation (in both senses). Mila is, in this sense, a Gothic heroine, just as Nucha is (Labanyi 354, 364; Colahan and Rodríguez; Hart, Pérez). Mila, like Nucha, is isolated and trapped in a rural house controlled by hostile, threatening males. Both young brides try their best to follow the rules of the domestic ideal that posit that the home is the woman’s domain of power, although all evidence is overwhelmingly to the contrary. After her daughter is born, Nucha stays in her room, stricken with an emotional disorder whose symptoms suggest a hysteria of cultural etiology (Ragan). She speaks only with the ineffectual and impotent Julián; she imagines hanged men when she looks at the clothes hung to dry in her room. When she leaves her room, it is to descend to the dungeon of the Pazos with Julián—a descent that Feal Deibe has read in psychic terms—where she and Julián find a rusty chain and ring fastened to the wall, which Nucha, acutely aware of metaphor, interprets as a relic of slavery. Mila gradually becomes aware of a vague danger that she associates both with Anima and with the icon of Sant Ponç; Nucha becomes convinced that “they” want to kill both her and her infant daughter.

In both novels, the conventional Gothic figure of the good male savior—Julián in *Los Pazos* and the shepherd in *Solitud*—turns out to be powerless against the malevolent forces at work in and around the house. The Church is represented as either allied with the malevolent forces that cause the heroine’s destruction, as in *Solitud*, or as simply powerless to protect the woman, as in *Los Pazos de Ulloa*. In *Los Pazos*, as in *Solitud*, the chapel—and by extension the Church itself—always fails as a refuge. In fact, it is ultimately the scene not only of Mila’s rape, but also of Nucha’s and Julián’s final degradation: the priest and his “ángel” (263) have retreated to the chapel and are beginning to plan the escape that will save Nucha and her daughter, when Pedro invades the space. The child Perucho silently witnesses a scene that he recognizes as a precursor to other “escenas análogas, pero cuyo escenario era la cocina de los Pazos, y las víctimas su madre y él” (275). The narrator describes the scene of trauma in ways that highlight the ironic inversion of the psychic significance of the space: the sanctuary becomes a chamber of horrors; and Nucha is explicitly imagined as the sacrificial victim: “Recostada en al altar, se encontraba la señora de Moscoso,



con un color como una muerta, los ojos cerrados, las cejas fruncidas, temblando con todo su cuerpo” (274).

Both the chapel and the kitchen, then—traditional female refuges—become, in these two texts, places of violence. Anima’s attack on Mila begins in the kitchen, from which she flees to the chapel; Pedro uses the kitchen as a place to inebriate his little son and to inflict beatings both on Perucho and on the boy’s mother, Sabel. It is probably no surprise, then, and certainly no coincidence, that in both novels the kitchen is initially represented as a place of degradation, dirt, and decay. The representation of the kitchen of the Pazos as a center of social and moral instability and even inversion has already been widely commented upon. In the case of *Los Pazos de Ulloa*, it is Julián who attempts to impose some physical and moral order and cleanliness on the house and its inhabitants, not only by attempting to sort through all the papers in the Pazos’s archives documenting the family’s business transactions and their noble lineage, but also by convincing Pedro to marry Nucha. When Nucha enters the house, then, she herself is meant to personify moral and social orderliness. In the rural provincial world of the Pazos, though, there is no order to be imposed from without, and certainly not by the feminine (or effeminate, or androgynous) representatives of life in the provincial capital. The papers in the study remain disordered, the kitchen is the nightly site of *aque-larres*, and, for much of the narrative, Nucha remains confined to her room while Sabel shares Pedro’s bed and Primitivo rules the Pazos with his rifle and his intimidation.

While the plot of the earlier novel is generally characterized by the classic naturalistic downward spiral, culminating in Nucha’s emotional and physical decline and her eventual death, it seems at times that Mila will enjoy some degree of autonomy in her isolated home. Mila arrives at the house she is to live in and finds the kitchen filthy.<sup>4</sup> She spends days scrubbing the kitchen and everything in it, undoing the decade of neglect and accumulated dirt. She does not consider cleaning a degradation or a menial task; on the contrary, it is the only way in which she can attempt to take control of her domestic space and, indirectly, of her existence. She is, at least temporarily, turning the all-but-abandoned hermitage into her own home, making the space she

<sup>4</sup> As Epps comments, in *La plaza del diamant*, Natalia also arrives at her new home to find the kitchen filthy.



must inhabit her own. Cleaning the kitchen, in fact, is one of the few joyous corporeal experiences Mila is allotted: as she cleans, the narrator tells us, “sentia una excitació voluptuosa, entregant-se de pie an aquell gran tragí revolucionari” (92). (“sentía una excitación voluptuosa entregándose de lleno a aquel trajín revolucionario” [39]).

But this “revolution,” and the new order that Mila establishes in the hermitage, are fleeting; she is soon reminded that she is no more than the caretaker of the hermitage—the wife of the caretaker, at that—and by no means in control of her supposed home. When the inhabitants of the surrounding villages climb the mountain to the hermitage for the annual celebration of the Saint’s day, Mila must open her home and provide a feast for the hordes. The house, which she had worked for so long to clean, is now transformed into the site of a bacchanale. When Mila retreats to her kitchen, the one room in the house that traditionally would be a site of feminine control and cleanliness, she finds that that space is no longer her own. Just as the Pazos are converted into a space that is less like a home than a “cuartel general” (243), the hermitage is now a public inn populated by “beasts.” The bodily pleasure that Mila felt in cleaning and organizing the kitchen is now grotesquely mirrored in the bodily excesses of the human animals who have invaded her space:

altra gent forana tampoc parava de dragar, i en la sala i cambra gran seguí la saturnal grollera, sota la vigilància del pastor, que, esquerp i cellajunt, guaitava amb menyspreu aquelles bèsties dites superiors, retòrcer-se i bagolar, ubriagues d’alegria, de substàncies mal païdes, dels contactes i també un poc de vi: de tot lo que no s’ubriaguen les altres bèsties dites inferiors. (163-64)<sup>5</sup>

Not only does this occupying army, made up of “gent forana,” take over all of Mila’s limited space in the hermitage; they also appropriate the eating utensils, the plates, and the glasses—objects that Mila had bought on credit, and hoped to pay for with the donations of the visitors. These donations, of

<sup>5</sup> La gente de fuera no paraba de comer; y en la sala y en la cámara había un bullicio de saturnal desvergonzada, bajo la vigilancia del pastor que, hurafío y cejjunto, miraba con desprecio a aquellos animales llamados superiores retorcerse y aullar, ebrios de alegría, de sustancias mal digeridas, de contactos furtivos y, también, de algo de vino: de todo lo que no se embriagan los otros animales llamados superiores. (90)



course, never materialize. What was to be a religious festival in honor of the spiritual protector of the village turns out to be an orgy of physical and emotional destruction at Mila’s expense—a riot, in fact, as the title of the corresponding chapter, “Gatzara,” (“Alboroto”) indicates. The next day, when Mila finds all her new pottery strewn about the grounds, in shards, she connects the destruction wrought by the villagers with the Saint himself. The shards are the “relics,” she says bitterly, left for her by the Saint. Her efforts to make of her house a refuge for herself as well as for the villagers are, ultimately, futile, as are Nucha’s (and Julián’s) attempts to convert the Pazos into a space that feels like home. In *Solitud*, the hermitage—a literal refuge for the spiritual pilgrim—is a monument to gross physical appetite, to phallic vigilance, and to the Church’s domination. Home, in this novel, represents both a cruel illusion of possession—the rented dishes that Mila never owned but nevertheless must pay for—and destruction and danger. Clearly, the Romantic ideal of home, as spiritual refuge from a corrupt world, is irrelevant in the world portrayed in this novel. But the destruction wrought on the home in *Solitud* goes beyond the symbolic rejection of an anachronistic ideal, for this novel questions the very possibility of home for women.

The Romantic domestic ideal, problematic even in the writings of Pilar Sinués,<sup>6</sup> is replaced in realist texts: the domestic ideal is, not, now, that of Fray Luis de León’s spiritual shelter, but one of bourgeois material safety. This safety, like Fray Luis’s spiritual shelter, is predicated upon the separation of the home from the outside world. This is one reason why, as Labanyi demonstrates, the “invasion” into the home of the modern impulse to substitute the self with representation is a fundamental anxiety in realist novels. The trope of home invasion is a powerful one: if the home can be invaded, obviously, it is not safe. In the Gothic novel, the home need not be invaded for its safety to be threatened; in fact, the danger is always present within the home itself. *Los pazos de Ulloa* and *Solitud* both suggest that, in some sense, *all* homes potentially are like the Gothic house: women are always exposed to potential danger because, legally and culturally, women’s relationship to the home is one of dispossession. If the essence of the home as a modern ideal

<sup>6</sup> See Urruela for an analysis of the complications of the “angelic” in Sinués.



lies in the protection it offers from harm, then women, at the turn of the century in Spain, essentially have no home—even though they are expected to “make” a home for others.

It is significant that when Julián tells Nucha, “Ud. es un ángel,” she quickly replies, “No, ángel, no; pero no me acuerdo de haber hecho daño a nadie” (263). In the Pazos, the home as a shelter from harm is shown to be an illusion. Whether because of the invasion of modernity or because of its distance from it, the rural Galician countryside is, in this text, a savage place, a place where “daño” prevails, and where no woman and no child are protected by any home.

In *Solitud*, the inhabitants of the rural countryside are also described and depicted, repeatedly, as animals. The name of the thieving, raping, murderer, Anima, with its suggestion of the “animal,”<sup>7</sup> echoes that of Primitivo, representative of primary, animal instincts of self-preservation and the satisfaction of bodily desires. This “animal” in Albert’s text is never punished in any way for his theft, for his rape of Mila, or for his murder of the shepherd Gaietà, who embodies selflessness, freedom, faith, and, in his preservation of the area’s folk narrative, culture. Those who live in the villages around the hermitage, according to the shepherd, “están pas més que pel dinar, les ballades i el gatejar, com si hi fossin pas tots de seny” (102) (“no están más que por la comida, por los bailes y por emborracharse, como si estuvieran todos locos” [46]).

It is not the case, however, that we are dealing with a dichotomous representation of the backwards rural countryside in opposition to the modern metropolis. Neither do we find, in these texts, the dichotomy whose elements are represented by the idyllic countryside and the decadent city. As Labanyi points out, in *Los pazos de Ulloa*, “Pardo Bazán, . . . shows how modernity disguises—and indeed exacerbates—women’s traditional subordination with new arguments” (345). In *Solitud*, we scarcely hear any reference to the urban, and the small towns in the area are described by Gaietà as “cataus de pesta i de dolteria” (251) (“cubiles de peste y de maldad”) [153]). Mila’s memories of her youth, when her uncle made his living by ferrying passengers across the river in his little boat, are clouded by the memory of the bridge that was built across the river, making the business

<sup>7</sup> Epps sees an ironic juxtaposition in the name of Anima, in that it suggests not only the animal, but also an allusion to the soul (“Solitude” 28).



obsolete, and by the later construction of a factory that ruined the quiet peace and beauty of the river village. In *Solitud*, modernity is not represented as a desirable goal for Cataluña—at least, not if it is conceived of in terms of the urban and in terms of industrialization.

Speaking of Casellas’s *Els sots feréstecs* (1901) as well as of Catalá’s *Drames rurals* (1902) and *Solitud*, Epps comments: “That these modernist narratives are also rural narratives may seem strange, but only if the range of modernity is artificially limited to the city. . . [T]he well-established linkage between the modern and the urban is troubled, if not broken, in these texts” (“Cadaver” 24). The modern, these words suggest, could conceivably be found in rural Catalonia, at least as Catalan modernism represents it. We might consider *Solitud*’s breakdown of the equation urban=modern, however, in a way that focuses on the value implicitly attached to the modern *for women*, and on the value attached to the urban and to the rural *for women*. When we do this, the oppositions rural/urban and modernity/tradition become irrelevant and misleading. Whether living in town (albeit a provincial one, such as Santiago de Compostela) or in the country, the women portrayed in these two novels are untouched by any *gendered* modernity. The feminist movements whose presence was felt in the rest of Europe, in the U.S., and in New Zealand during the years represented by these novels have no effect on the middle-class Nucha of 1868, and much less on the protagonist of Catalá’s text, written at the new century’s beginning. Industrial modernization is experienced by Mila indirectly as a loss, which ultimately, and ironically, serves only to tie her to a life of the most traditional sort of dependence, through her marriage to Matias.

The countryside, then, in both *Solitud* and *Los Pazos de Ulloa* is unsafe, unfit for a home, *Unheimliche*, not only because the characters cannot adapt to their new environments, but also simply because the environments in which they live—like any environment available to them—are not safely inhabitable by any woman who does not enjoy the protection of a man.<sup>8</sup> Further, the

<sup>8</sup> In her fiction, and especially in her short stories, Pardo Bazán repeatedly dramatizes the problem of the women who attempt to survive economically without masculine protection. Her 1909 story “Náufragas” deals specifically with the move of a family of women from the provinces to Madrid and their largely unsuccessful “negotiation of difficulties” in the metropole. See Tolliver, chapter 7, for an analysis of this story. See Hoffman for an insightful exploration of the tensions between work and domesticity in this and several other stories and essays by Pardo Bazán.



men who are expected to protect the women in these novels are unable or unwilling to do so. Doña Micaela is robbed when her brother leaves her alone in the house; Primitivo uses his daughter's sexual availability as a pay-off for Pedro's compliance, while Pedro abandons Nucha when she does not produce a male child. Likewise, Matias leaves the hermitage to spend time gambling while his companion Anima attacks Mila there. Nucha's father hands her over to her self-interested cousin Pedro with no thought for her wishes; Mila's uncle dies and leaves Mila and her aunt only his broken-down boat as an inheritance. Julián and the shepherd Gaietà both represent moral orders that are ultimately powerless to combat the amorality and greed that rule around them.

This is not to say that Julián and the shepherd have no effect on the lives of Nucha and Mila, respectively. To the extent that the two protagonists survive emotionally, they do so precisely because of the understanding presence of these male companions. Although, in the end, neither Julián nor Gaietà triumphs, each of them temporarily represent some degree of hope for the protagonist. Both embody a configuration of masculinity that departs from the dominant phallic mode; both are committed to ideals that are not shared by the hordes with whom they live. In particular, Gaietà can be considered to represent a rural pre-industrial ethos, characterized not only by his pastoral profession but also, and crucially, by his role as keeper of the region's oral narrative culture. But even this pre-industrial world is by no means ideal, particularly in terms of gender. As Angela Bagués points out, virtually all of the local legends that the shepherd recounts to Mila emphasize conformity to religious and cultural norms, and especially feminine conformity. As Bagués says, "todas las leyendas que narra el Pastor giran en torno al cuerpo de la mujer y todos los personajes femeninos que aparecen en ellas encajan en los dos estereotipos finiseculares de la virgen o la *femme fatale*" (178). To slightly refocus Bagués's observation, we might as easily speak of the recurrence in the shepherd's legends of an alternation between stories expressing the threat of female sexuality and of metaphorical female castration.<sup>9</sup>

No legend expresses the truncation of female power as well as the shepherd's story of Sol. The discursive context surround-

<sup>9</sup> As Bagués says, virtually all of the shepherd's legends do teach some lesson about feminine sexuality, but not all of them: the last legend the shepherd tells Mila before his murder deals with religious blasphemy and does not involve any female characters.



ing the telling of this tale is significant: one day, amongst the discarded wax limbs and other uncanny objects in the chapel, Mila finds a particularly unsettling item: a moldering head of long blonde hair. When the shepherd sees the head of hair, he tells Mila the tale of how it came to be offered to the Saint. It seems the hair belonged to a woman nicknamed Sol, for the beautifully luminous effect of her long locks. She and her impoverished cousin wanted to marry, so the cousin emigrated to America in hopes of earning enough money to eventually support his bride. After twenty years, Sol's fiancé finally returned, only to become deathly ill. In order to effect the miracle of his cure, Sol cut off all her hair and offered it to the Saint in exchange for saving her beloved. San Ponç obliged, and the beloved recovered. But, predictably, when the fiancé was reunited with Sol, who, like him, was now middle-aged and whose luxurious claim to physical beauty had been destroyed, he cancelled the wedding and returned to America, leaving Sol to close herself up in a convent for the rest of her life. The shepherd adds that the woman who occupied the hermitage just before Mila's predecessor used to wash and brush Sol's offering to the Saint every year until it shone, unlike the woman who occupied the hermitage right before Mila, who neglected it completely (108; 50).

When Mila hears the story, she decides to carefully wash the head of hair and dry it in the sun, and indeed, it regains its beauty of earlier years. It is only when she claims the head of hair as her responsibility, when she decides to care for it by cleaning it (much in the same way she took pleasure in cleaning the kitchen), that Mila fully understands the narrative the shepherd has told her. When she, like her predecessor, washes and dries the relic, she uncovers, discovers, and recovers the vitality and feminine power of Sol, thus affirming not only Sol's lost power, but also her own power, and the power of the earlier "ermitana." Mila's gesture is one that recalls the figure of Nucha, whose sole attractions are described by Pedro as her "buen pelo y buen genio"(97); after her marriage, the only person with whom Nucha can let down her hair, so to speak, is the priest Julián. Mila recovers and honors Sol's splendor and power, but, crucially, she is able to do that only because it has been fruitlessly sacrificed; it is only the loss that makes the recovery possible. Sol's head of hair, shaved off her head in offering to that gothic Saint, works here in many ways as an image of symbolic female (self-)castration. But this uncanny image also represents femi-



nine dispossession. Sol offered her greatest power to St. Pontius in exchange for the health of her beloved; she was left without that power, without her beloved, and ultimately without a worldly life. Likewise, when Mila is forced to serve both her husband and the Saint, she is expected to subdue all her erotic and maternal desires, something she is not willing to do, as she says, “for all the men on earth.”<sup>10</sup>

It is significant that the narrative of Mila’s discovery of the head of hair in the chapel, the shepherd’s tale about Sol, and Mila’s reaction to the story were not included in *Solitud* as it was originally published, and were recovered only for the fifth edition of the novel, published 36 years after the original (and reproduced in the 1968 edition). In the prologue to that edition, Albert recounts the story of the fragment’s excision and subsequent reincorporation into the text in terms that are surprisingly evocative of the story itself that the shepherd tells in the fragment. The author explains that, as she originally wrote the novel, she found that, “tantost deixada anar la ploma al grat de son aire, anà omplenant planes i més planes amb enutjosa prodigalitat” (42) (“apenas dejamos ir la pluma a su aire, fue llenando hojas y más hojas con enojosa prodigalidad” ([191]). The text’s “prodigality,” she says, “ens esglaià i ens repregué de nou la temença a l’abús. . . era qüestió de *retallar*, de posar mides. . . optarem per *sacrificar* dos capítols sencers” (42) (“nos asustó, y de nuevo sentimos el temor al abuso. . . De nuevo había que *cortar*, poner coto. . . optamos por *sacrificar* dos capítulos enteros” [192; my emphases]). The control of excess, the cutting off of desire, and the notion of the sacrifice of excess represented by the cutting of Sol’s hair are all clearly reproduced in Albert’s language here.

The imagery of truncation and cutting is repeated when she goes on to explain that when she told her editor, LLuis Via, about what she uncannily calls the “amputated sections,” (“trossos amputats”) (42) Via urged her to include them in a later edition. But the two chapters were lost when her house was raided during the Civil War, along with her great-grandfather’s shotgun and a saber that was used in the African campaign eighty years earlier. “Amb aquestes dues *reliquies*,” explains Albert, “. . . havien fugit així mateix els dos capítols inèdits de *Solitud*” (43; my emphasis) (“Con estas dos *reliquias* . . . habían desaparecido

<sup>10</sup> “Per tots els homes del món no hauria donat jo semblat riquesa” (109) [“Ni por todos los hombres del mundo habría dado yo tal riqueza!” (51)].



también los dos capítulos inéditos de *Solitud*” [192]). The fragment that relates the story of Sol’s prodigality, her sacrifice, and the resulting “relic” which is her head of hair, is itself conceived of by Albert as a “relic,” one which was in fact recovered and revived, just as Mila recovers and revives Sol’s head of hair.

But each of the two recoveries, each rescue of relics, is marked by the greater loss surrounding it: the rest of those two chapters, lost along with the short-lived Second Republic; and the youth, desire, and power of both Sol and Mila. In this context, it is both ironically appropriate and terribly sad that Caterina Albert signs this prologue not with her own name, or even with her chosen pseudonym, but simply “L’Autor,” cutting off the feminine morpheme that would identify her as a woman writer. Caterina Albert herself, then, as disembodied authorial voice, epitomizes the dispossession that structures the plot and subplots of the novel. We are left with only traces, or relics, of the feminine emotional, intellectual, and erotic power fleetingly experienced by Mila, by Sol, and perhaps by the writer herself, whom we might imagine “entregant-se de pie an aquell gran tragi revolucionari” as she wrote and wrote, with her curiously “enutjosa prodigalitat” (42).

Few would associate the famously self-confident and exuberantly prolific author of *Los Pazos de Ulloa* with curtailment or self-effacement. But her best-known novel is also, after all, a story of feminine dispossession, and of displacement, beginning with the “back story” of the Pazos, and the theft of doña Micaela’s savings, continuing through the psychological, physical, and emotional erosion of the obedient Nucha, and ending with the very last paragraph of the novel, which, from the perspective of the failed would-be savior Julián, captures the cycle, even the *tradition*, of feminine dispossession and of displacement:

Sólo una circunstancia le hizo dudar de si aquellos dos muchachos encantadores eran en realidad el bastardo y la heredera legítima de Moscoso. Mientras el hijo de Sabel vestía ropa de buen paño, de hechura como entre aldeano acomodado y señorito, la hija de Nucha, cubierta con un traje de percal, asaz viejo, llevaba los zapatos tan rotos, que pudiera decirse que iba descalza (292).

The obvious implications of this representation of the inversion of social classes, the distracting sentimentality of Julián’s



word “encantadores,” even the ideologically loaded terms “bastardo” and “heredera legítima,” are not enough to overshadow the vivid image of Manuela’s torn shoes, her bare feet, her essential homelessness. But how could it be otherwise? We need not have recourse to any naturalistic determinism, or any notion of “destí” to remember that, whether they lived in the provincial countryside or in the city, the *fin de siglo* Spanish “ama de casa” was *always* essentially homeless, legally a tenant in her husband’s house. Epps comments that *Solitud* and *La placa del diamant* “suggest that if nationality is engendered in the home, the home is not always where the heart is” (“Solitude,” 28). A consideration of *Solitud* and *Los pazos de Ulloa* complicates the question of home not only sentimentally, as Epps rightly points out, but also legally.

At a time when feminist movements were burgeoning in many other countries, the Civil Code of 1889 deprived the married woman of any right to her own property and further specified that “la mujer está obligada a seguir a su marido donde quiera que fije su residencia” (Folguera Crespo 454). For most women of Spain at the beginning of the twentieth century, the liberal ideals of urban modernity, and the enticing figure of the “new woman,” were completely alien. At the same time, as these texts of Emilia Pardo Bazán and Caterina Albert show us, for women, even the modern notion of the home as a material refuge from harm is only a bitter irony, nothing more than the broken relics of an outmoded ideology of gender in a regional Spain that resists the call for “modernity.”



## Works Cited

- Albert I Paradis, Caterina (“V́ctor Catalá”). *Soledad*. Trans. Basilio Losada. Barcelona: Alianza, 1986.
- . *Solitud*. Barcelona: Editorial Selecta, 1968.
- . *Solitude*. Trans. David H. Rosenthal. Columbia LA: Readers International, 1992.
- Aldaraca, Bridget. *El Ángel Del Hogar: Galdós and the Ideology of Domesticity in Spain*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1992.
- Armstrong, Nancy. *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel*. New York: Oxford University Press, 1987.
- Bagués, Angela. “La múltiple periferia y la marginación de Caterina Albert/V́ctor Catalá.” *Monographic Review/Revista Monográfica* 13 (1997): 169-81.
- Charnon-Deutsch, Lou. *Narratives of Desire: Nineteenth-Century Spanish Fiction by Women*. University Park: Pennsylvania State UP, 1994.
- Colahan, Clark and Alfred Rodríguez. “Lo ‘gótico’ como fórmula creativa en *Los pazos de Ulloa*.” *Modern Philology* 83.4 (1986): 398-404.
- Dupláa, Cristina. “Historia y ficción en Caterina Albert/V́ctor Catalá.” *Mujeres y literatura*. Ed. Àngels Carabí and Marta Segarra. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1994. 71-77.
- Epps, Brad. “The Cadaver of Progress: Death and Putrefaction in the Modernist Catalan Novel.” *From Stateless Nations to Postnational Spain/De naciones sin estado a la España postnacional*. Ed. Silvia Bermúdez, Antonio Cortijo Ocaña, and Timothy McGovern. Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2002. 13-51.
- . “Solitude in the City: Víctor Catalá with Mercè Rodoreda.” *Women’s Narrative and Film in Twentieth-Century Spain: A World of Difference*. Ed. Ofelia Ferrán and Kathleen M. Glenn. New York: Routledge, 2002. 19-39.
- Feal Deibe, Carlos. “La voz femenina en *Los pazos de Ulloa*.” *Hispania* 70.2 (1987): 214-21.
- Folguera Crespo, Pilar. “Revolución y Restauración: La emergencia de los primeros ideales emancipadores (1868-1931).” *Historia de las mujeres de España*. Ed. Elisa Garrido. Madrid: Síntesis, 1997. 451-92.



- Freud, Sigmund. "The Uncanny." *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Ed. and trans. James Strachey. Vol. 17. London: Hogarth, 1953. 219-52.
- Hart, Stephen M. "The Gendered Gothic in Pardo Bazán's *Los pazos de Ulloa*." *Culture and Gender in Nineteenth-Century Spain*. Ed. Lou Charnon-Deutsch and Jo Labanyi. Oxford, England: Clarendon, 1995. 216-29.
- Hoffman, Joan M. "'¡Si no fuese por el decoro!': Emilia Pardo Bazán's Working Girls and the Polite Fiction of the Domestic Ideal." *Hispanofila* 142 (2004): 43-54.
- Jago, Catherine. *Ambiguous Angels: Gender in the Novels of Galdós*. Berkeley: University of California Press, 1994.
- Johnson, Roberta. *Gender and Nation in the Spanish Modernist Novel*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2003.
- Kirkpatrick, Susan. *Mujer, modernismo y vanguardia en España: 1898-1931*. Trans. Jacqueline Cruz. Madrid: Cátedra, 2003.
- Kirkpatrick, Susan. *Las Románticas: Women Writers and Subjectivity in Spain, 1835-1850*. Berkeley: University of California Press, 1989.
- Labanyi, Jo. *Gender and Modernization in the Spanish Realist Novel*. New York: Oxford University Press, 2000.
- McGovern, Timothy. "Violent Natures: Víctor Catalá's Rural and Moral De-formation." *From Stateless Nations to Postnational Spain/De naciones sin estado a la España postnacional*. Ed. Silvia Bermúdez, Antonio Cortijo Ocaña, and Timothy McGovern. Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2002. 53-62.
- Moller Soler, María Lourdes. "El descenso liberador de Mila en *Solitud* de Caterina Albert." *Alba de América: Revista Literaria* 4. 6-7 (1986): 79-91.
- Pardo Bazán, Emilia. *Los pazos de Ulloa*. Madrid: Alianza, 1983.
- Pérez, Janet. "Naturalism and Gothic: Pardo Bazán's Transmogrifications of the Genre in *Los pazos de Ulloa*." *Studies in Honor of Donald W. Bleznick*. Ed. Delia V. Galván and Anita K. Stoll. Newark DE: Juan de la Cuesta, 1995. 143-56.
- Ragan, Robin. "Another Look at Nucha's Hysteria: Pardo Bazán's Response to the Medical Field of the Late Nineteenth-Century Spain." *Letras Femeninas* 30.1 (2004): 141-54.



- Rotella, Pilar V. "Naturalism, Regionalism, Feminism: The Rural Stories of Emilia Pardo Bazán and Caterina Albert i Paradís." *Excavatio* 15.3-4 (2001): 134-47.
- Sánchez Llama, Iñigo. *Galería de escritoras isabelinas: La prensa periódica entre 1833 y 1895*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000.
- Sinués de Marco, María del Pilar. *El ángel del hogar: Obra moral y recreativa dedicada a la mujer*. 2<sup>nd</sup> ed. Madrid: Nieto, 1859.
- Tolliver, Joyce. *Cigar Smoke and Violet Water: Gendered Discourse in the Stories of Emilia Pardo Bazán*. Lewisburg PA: Bucknell UP, 1998.
- Torres-Pou, Joan. "Solitud, El despertar modernista de Víctor Catalá." *Romance Notes* 30.3 (1990): 199-205.
- Urruela, María Cristina. "Becoming 'Angelic': Maria Pilar Sinués and the Woman Question." *Recovering Spain's Feminist Tradition*. Ed. Lisa Vollendorf. New York, NY: Modern Language Association of America, 2001. 160-175.

BETWEEN CANON, ARCHIVE, AND  
DATABASE: *SPAIN'S WOMEN  
INTELLECTUALS, 1890-1920*, NOTES  
ON A WORK IN PROGRESS



*Kirsty Hooper*  
University of Liverpool, UK

The scholarly environment has changed rapidly during the last decade, especially for those of us working on cultures and literatures that are distant, whether in space or in time, from our place of work. A massive increase in the power of personal computers, digitalisation of archives and library resources, and novel methods of data management, storage and analysis, have stimulated substantial shifts in the way humanities scholars conceptualize our relationship with our sources, sharpening our awareness of the possibilities of empirical research. The principal objective of the field of ‘digital humanities’ (‘humanities computing’ as was) outlined back in 2004 by the editors of *A Companion to Digital Humanities*, of ‘using information technology to illuminate the human record (1.1), is of growing relevance to humanities scholars who would not (yet) necessarily define ourselves as digital humanists. The potential of new technologies is certainly being felt by scholars of Spanish cultural and intellectual history. Spanish libraries were early adopters of digitalization; the Biblioteca Nacional (BNE) began in 1993 to reorientate its reproduction policy from microfilm to digitalization, consonant with its policy to ‘potenciar la accesibilidad de sus colecciones’ (Agenjo & Hernández 83). In 1995, the BNE’s catalogue, ARIADNA, went online, bringing its approximately 12 million catalogable items to the fingertips of users (Esteban n.p.). Combined with the increasing search power and subtlety of online library catalogues, the commitment of the BNE and other Spanish libraries to digitalization means that the traditional approach to literary scholarship, focused on a canon of conven-



tionally published, stored and disseminated texts, can now be complemented by a seemingly bottomless archive of forgotten, ignored or previously inaccessible texts. Wadda Ríos-Font (writing in a slightly different context) suggests that an 'archival' method of study, as opposed to a 'canonical' method, is one that 'approaches literature as an unendingly increasing repository of texts in an unending series of possible readings, understandings, and characterizations' (30). To put it another way, as the 'archive' of Spanish cultural production, in both the material and intangible sense, becomes ever more accessible and thus ever more complex, so our 'readings, understandings, and characterizations' of what we discover in that archive become ever less easy to pin down or contextualize. While in some ways this is unsettling, it is also, I would argue, extremely exciting, particularly for those of us studying groups or individuals whose place in canonical scholarship has been fragile, intermittent, or (more often) non-existent.

My objective in this essay is to consider some of the questions this methodological shift poses for my research into women's cultural and intellectual production in turn-of-the-century Spain. For example, increasing digitization combined with more and more powerful search engines and improved facilities for data storage and analysis, even on a home computer, open the door to a vast, dynamic archive that is accessible at more or less any time. How do we go about making sense out of the often fragmented traces of lives and works that have barely touched the historical record; traces that are heterogeneous, dispersed, and – for the most part – all but invisible? How do we begin to use this vast and largely unstudied store of material to articulate the innovative questions that will enable us to generate fresh perspectives on one of the most studied (and yet, I would argue, still least understood) periods of Spanish cultural and intellectual history? This essay considers these questions through the case study of an embryonic research project whose first phase is an electronic database: *Spain's Women Intellectuals, 1890-1920*.<sup>1</sup> This database, very much a work in

<sup>1</sup> The database, currently stored as a series of Excel spreadsheets, is not yet available for public consultation. A partial index, which includes brief biographical details of just over 300 writers, information about the genres in which they worked, and references to sources in which the writer appears, is available electronically on a page currently hosted by the University of Liverpool. About a dozen of the writers have a dedicated webpage, with a brief biography and full primary and secondary bibliography.



progress, aims not only to make an empirical contribution to the extensive body of critical scholarship on the cultural and intellectual history of Spanish women that has developed since the mid-1980s, but also, through reflection on the theoretical and methodological implications of its findings, to help generate novel methods for researching that history.

Almost two decades ago, the North American Hispanist Roberta Johnson made a call that still resounds today when she wrote in the context of a discussion of Spanish literature and the Generation of 1898 that the decades at the end of the long nineteenth century '[stand] out as a desert for women writers of any kind, and the reasons for their disappearance from the Castilian literary scene for a period of some thirty years have yet to be sorted out' (*Crossfire* 12). Johnson's identification of this particular gap in our knowledge of women's cultural and intellectual history in Spain coincided with the bio-bibliographical turn in feminist Hispanism during the late 1980s and early 1990s. This move, driven by the collective will of scholars of women's cultural history to repopulate the 'desert' of the Spanish literary canon with female names, gave rise to a number of exceptionally valuable works of scholarship. In Spain, María del Carmen Simón Palmer's monumental *Diccionario bio-bibliográfico de Escritoras Españolas del s.XIX* (1990) has become the standard reference for those of us working on 19<sup>th</sup>-century writing by Spanish women; Lidia Falcón's *Catálogo de escritoras españolas en lengua castellana, 1860-1992* (1992) is another valuable source. In the Anglo-American academy, works such as Carolyn Galerstein and Kathleen McNerney's *Women Writers of Spain* (1986), Janet Pérez's *Contemporary Women Writers of Spain* (1988) or McNerney and Cristina Enríquez de Salamanca's *Double Minorities of Spain* (1994) made available information about previously forgotten women writing in all of Spain's official languages.

Within Spain, much of this important work has been carried out on a local level; perhaps unsurprisingly, a number of important recuperative studies have focused on the writings of women from Spain's historic communities, writing in the autochthonous languages of Catalan, Galician, and Basque. In Galicia, for example, the works of Carmen Blanco and Aurora Marcos have been hugely influential, while Linda White's work on Basque women remains an essential resource. The strong network of civic institutions and cultural centres that has developed in each



of Spain's autonomous communities since the late 1970s means that information about women writing in other regions of Spain can be found not only within the academy, but also in publications and websites supported by civic institutions or produced through the efforts of individuals. To take just the case of Andalucía, for example, bio-bibliographical information is available from scholarly projects focused by geography, such as María Isabel Jiménez Morales's work on 19<sup>th</sup>-century women writers in Málaga, or by genre, such as Ángeles Carmona's work on the 19<sup>th</sup>-century Andalusian press; but it is also available from resources such as the extensive website hosted by Andalucía Comunidad Cultural, *Biografías de mujeres andaluzas*, which has a number of academic collaborators, but is aimed squarely at a popular audience.

From the mid-1990s, in line with developments in the wider academy, feminist scholarship on 19<sup>th</sup>- and early 20<sup>th</sup>-century Spanish women writers increasingly turned away from bio-bibliographical 'recuperation' in favour of critical analysis and, following the 'cultural studies turn,' deeper attention to context. Some scholars, such as Maryellen Bieder – most notably in her article 'The Lady Vanishes' – began to try and 'sort out' (in Johnson's words) the reasons for women's apparent silence at the turn of the century, primarily through attention to the literary canon, its formation, criteria and exclusions. Some excellent work both on context and on individual authors means that we have a good deal of knowledge about more authors than ever, and about the conditions under which they lived and wrote. Perhaps the most comprehensive contextual study is Iris M Zavala's edited series of six volumes, *Breve historia feminista de la literatura española*, published between 1993 and 2000, which looks both at women writers and their works, and at representations of women in Spanish literature. More recently, the CSIC-sponsored volume *La mujer de letras o la letraherida* (2008) examines the discourses and representations surrounding the figure of the woman writer in nineteenth-century Spain. On the level of individual writers, works by (among others) Alda Blanco on María Martínez Sierra, Anja Louis on Carmen de Burgos, María Antonieta González López on Blanca de los Ríos, or Rosario Martínez and Kirsty Hooper on Sofía Casanova have enabled us to understand more about these particular turn-of-the-century women, their works, and the worlds in which they moved. However, the problem remains: without a clear and sys-



tematic overview of the production and reception of all kinds of writing by all kinds of women at the turn of the 20<sup>th</sup> century, how can we draw conclusions about women's participation in the cultural and intellectual life of Spain (not to mention Europe and the Americas) that are anything other than partial?

The objective of *Spain's Women Intellectuals 1890-1920* is to provide an empirical overview that might help us develop and extend the existing body of scholarship on the production and reception of writing by women in turn of the century Spain. The chronological parameters of the database, while in practice extremely flexible, respond to several criteria. Firstly, this period falls towards the end of the period covered by Simón Palmer's near-exhaustive survey, and can therefore, to a certain extent, be considered a logical extension of it.<sup>2</sup> Secondly, the decade at the centre of the project, the '1910s,' is a decade of dramatic change in the material conditions of cultural production in Spain. As Lou Channon-Deutsch has shown, this decade was one of technical innovation in publishing, particularly as the popular illustrated press was opened up to the vast potential of photography, contributing to the creation of 'a public sphere with a national and even international dimension' (4). The number of periodical publications nearly doubled between 1900 and 1914, from 1300 to almost 2000 (Rueda Laffonde 222), and new printing technology meant that books could be published more rapidly and cheaply than ever (Rueda Laffonde 207-209). Furthermore, from 1907, the rise of the *novela corta*, or mass-produced weekly popular fiction magazine, raised the profile of a number of women writers, even if it was not quite the revolution for women's writing that some critics have claimed (Hooper 108-114). Finally, women's public visibility – or at least, the public visibility of a certain kind of woman – becomes much more intense during this period. Institutions such as the Institución Libre de Enseñanza or the Ateneo de Madrid and their regional equivalents had more female members, more female lecturers, and as a result, generated more female-authored publications (which in turn, were received by a more diverse and numerous public) than ever. The huge expansion in local and regional periodicals created oppor-

<sup>2</sup> A comparable (albeit far more technically advanced) complement to Simón Palmer's work is underway for Spanish women's writing before 1800, in the government-funded *Bibliografía de Escritoras Españolas (BIESES)* hosted by Spain's UNED, which includes records of some seventy women writing between the Middle Ages and the eighteenth century.



tunities in the provinces for women for whom a move to the metropolis was out of the question, while the growth of Spain's public education system and the increasing institutionalization of pedagogy as a field of study in its own right opened the way for female schoolteachers whose textbooks, *memorias* and pedagogical treatises are to be found in local, regional and national libraries throughout Spain, and who in many cases produced creative or journalistic work alongside their professional writings.

In the remainder of this essay, I outline the first phase of *Spain's Women Intellectuals, 1890-1920*, considering the principal methodological issues, research questions and implications for future research that emerge from the glimpse it affords into the 'archive' of female-authored cultural production in Spain at the end of the long nineteenth century.

#### SPAIN'S WOMEN INTELLECTUALS, 1890-1920

The database in its current form has two principal parts: a biographical master list of authors, and a master list of publications.<sup>3</sup> The biographical author list contains basic biographical details about each woman, including known pseudonyms, married (or other alternative) names, date and place of birth and death if known, or, if no date of birth is available, the date of an author's first recorded publication or reception. It currently contains details of some 400 women who published at least one work during the period 1890-1920, or who are reported in a reliable source as having been 'writers'.<sup>4</sup> The many lacunae and variants in this list throw into sharp relief a number of the principal problems in researching women writers during this period. Firstly, the absence of reliable information about birth and death

<sup>3</sup> A third section records information about female authors published in Spain in translation during this period. This section is less advanced, currently containing some 160 books by female authors published in translation in Spain between 1890 and 1920. Source languages, in descending order of frequency, include Italian (73), French (36), English (33), German (10), Swedish (4), Portuguese (3), and Polish (1). The dominance of Italian is due to the Barcelona-based Editorial Maucci's publication of almost sixty different novels by Carolina Invernizio (1858-1916) between 1897 and 1916. Interestingly, nineteen different translators are credited on the different editions of Invernizio's works; of these, two are recorded only by initials so that their gender cannot be identified, while the remaining seventeen are all male.

<sup>4</sup> Because so many of the writers I am interested in emerged with the expansion of the cultural system after 1900, only around one in five of the writers included in the database are also to be found in Simón Palmer's *Manual*.



dates means that it can be difficult to distinguish between living writers and those whose works were published posthumously. More than once I have come across a writer apparently publishing during this period, only for cross-checking to reveal that she died one or even two centuries earlier. This raises a methodological issue: should the database aim to incorporate all writing by female authors published during this period, or restrict itself to those living and working during the period? During the first phase of the project, research will focus on women alive and active during this period, but as it develops, it will expand to include all female-authored works published or republished during this period, not least as a means of gaining insight into which works from the past were considered relevant or important enough to be revived or recirculated. Certainly women working in Spain's cultural and intellectual circles during this period were aware of being part of a largely forgotten female Spanish tradition of cultural and intellectual activity; when Sofía Casanova lectured at the Ateneo in 1910 on *La mujer española en el extranjero*, she took the opportunity to remind her listeners of the names not only of her peers and contemporaries, but also of Spanish female writers and intellectuals as far back as the sixteenth century, whom she collectively describes as 'sangre y verbo de la literatura española' (*Mujer* 35; see Hooper 1-3, 10-11 for more detailed discussion of Casanova's lecture).

The compilation of a database, like any kind of document that involves listing or sorting data, brings one face to face with a central methodological issue in women's history: the question of names and naming practices. A peculiarity pertaining to Spain is the convention of using both paternal and maternal surnames, and of only sometimes replacing one or the other (usually, but not always the maternal surname) by the locution 'de + husband's paternal surname.' For example, the poet and playwright Pastora Echegaray (1850-1904) is sometimes to be found recorded as Echegaray, sometimes as Echegaray Eizaguirre, sometimes as Echegaray y Eizagurre, sometimes as Echegaray de González (González being her married name), and sometimes under the pseudonym of Jorge Lacosta. Her entry in the database thus reads: 'Echegaray [y] [Eizaguirre] [de Gonzalez], Pastora [*Jorge Lacosta*].' Echegaray's situation is relatively straightforward in that 'Echegaray' almost always appears as the first element of her name, so that she is easily located in an index. A slightly more complicated example is that of the polymath Magdalena



Fuentes (1873-1922), who is variously recorded as de Santiago [-] Fuentes, Santiago de Fuentes, [de] Santiago [-] Fuentes Soto, S. Fuentes, and simply Fuentes, and therefore to be found in two (possibly three) locations in any given index. Furthermore, according to the biography of Fuentes by Carmen Muñoz-Olivares, her given baptismal names were 'María, Magdalena, Carmen, Dolores, Pilar, Ricarda, Alejandra, Eduarda, Micaela, Valentina, Clotilde, Concepción, y Luisa' (21). Fortunately, however, she seems always to have been known simply as (María) Magdalena.

A constant question in the history of Western women is that of maiden name versus married name, for as Suzanne Romaine writes in *Communicating Gender*, 'only men have a right to the permanency of their names' (147). While naming has long been a feminist cause, so that 'one of the struggles in the women's movement has centred on the right to name or rename ourselves' (Romaine 147), and while the patriarchal naming system has been considered by feminist critics as 'yet another way in which women become invisible' (Romaine 147), other feminists have embraced the fluidity of naming practices, such as Felly Nkweto Simmonds, who writes of her own polynomial identity that 'For better, for worse, my names locate me in time and space. It gives me a sense of my own history' (37). While it can be frustrating combing archives and catalogues for women who appear and reappear under multiple identities, the vagaries of these chimerical personae can provide a means of reading between the often sparse lines of the official record and, perhaps, catching a glimpse of the events of a life unwritten. For example, the novelist and educator Melchora Herrero (d.1933), is sometimes listed simply as Melchora Herrero and sometimes under her full maiden name of Melchora Herrero y Ayora. Between 1905 and 1907, however, she published as Melchora Herrero de Vidal, and although I have little information about her personal life, I assume that this was after her marriage to a Señor Vidal; her peer Sofia Casanova, writing in 1910, refers to her simply as Melchora Vidal (*Mujer* 35). From 1909, however, she returned to publishing as Melchora Herrero y Ayora, a name she retained professionally until her death. Why the changes? There are multiple possibilities: a brief marriage (divorced? widowed? separated?); the demands of a conventional editor; a husband who encouraged his wife to continue writing under her own name; simply a passing fancy. Sometimes, of course, the use of a hus-



band's name could itself be a form of resistance: Sofia Casanova, already writing under the name of the maternal grandfather who had raised her (Hooper 214 n.6) rather than her birth name of Sofia Pérez [de Eguía] Casanova, was known in her adopted Poland by the female form of her Polish husband's surname: Zofja Lutosławska. After she and her husband had separated, and she had returned to her native Spain, Casanova continued to sign herself as 'Casanova de Lutosławski,' in protest at Lutosławski's decision to begin a new relationship with a former student.

The second part of the database is the master list of publications, which includes all known publications by each author, categorised as 'book' (which can include whole books, chapters, prologues, etc), 'article' (any text in a periodical publication), 'music' (sheet music), 'graphic' (any graphic document not formally published in book or periodical form), and 'manuscript.' This, the most detailed part of the database, is searchable by author, title, place of publication, date of publication, publisher, series, edition, genre, source, date of entry into the database, or any combination of these. Two text-based fields provide additional details: 'notes,' which might include information about prizes, illustrations, or paratexts such as a prologue or epilogue, and 'reception,' which includes information about reviews and other mentions of a particular work.<sup>5</sup> It currently contains a total of just over 1000 female-authored books published between 1890 and 1920, which can be found in the catalogues of the BNE, CSIC and other principal research libraries accessed through the REBIUN interface or, in a small number of cases, through reliable secondary sources (e.g. contemporary reports on recently-published literature, such as Cejador).<sup>6</sup> This analysis includes only works published in book form: that is, it excludes manuscripts, sheet music, graphic material, and articles published in periodicals, but does include paratextual publications such as prologues, epilogues, and translations, as long as these were published in book form. This is a relatively small sample in statistical terms; furthermore, it is evident that a database of female-

<sup>5</sup> This might include synchronic remarks about a book launch or a mention in a 'books received' column, or diachronic information such as modern re-editions or mention in scholarly works or bio-bibliographical dictionaries.

<sup>6</sup> The database includes around thirty additional works for which no precise year of publication can be ascertained, and so they are excluded from this analysis.



authored writings that draws its information only from institutional spaces can, of necessity, provide only a partial picture of what women in turn-of-the-century Spain were writing, reading, and circulating.

The first phase of *Spain's Women Intellectuals* has a simple objective: it systematically combs the catalogues of Spain's principal research libraries (via the BNE and REBIUN interfaces) to collect data about female-authored publications. Once inputted into a series of Excel spreadsheets, the data is analyzed for a preliminary indication of trends, picking out points of interest, and identifying potential areas for future research. It is important to bear in mind, in carrying out this kind of research, that even such an apparently functional tool as a library catalogue is very far from being transparent, and as in the case of the archive, the question of which works are stored (and where, and how), is never entirely innocent. Georgina Dopico-Black, writing about the idea of the library in early modern Spain, makes an observation that is, I would argue, equally applicable to the role of libraries (perhaps especially the Biblioteca Nacional) in late 19<sup>th</sup>-century Spain:

The idea or dream of the library is intimately linked ... perhaps in every period ... with the consolidation of empire, with national definition, and with the act of incorporation and exclusion that canon formation – whether literary or national – inevitably mobilizes, foregrounding the way in which questions of nationalism, variously and broadly defined (cannons), are brought to bear on the creation of cultural or literary histories (canons). As such, the library provides us with a privileged point of entry to the cultural politics of ... Spain...

The nation-building function of the library that Dopico-Black identifies is both its strength and, for those of us researching minority writers and communities, its weakness, and she goes on to nuance her interpretation of 'library' in a way that I find very helpful for constructing my interpretation of the data I am discovering in Spain's libraries:

By library, I understand not only the physical space that houses manuscripts, books and other printed matter, but, more important, the tensions that animate that space as well as the historic, epistemological, and even readerly condi-



tions of its possibility. In this sense, the library is perhaps best understood as a "heterotopic space," a place in which, according to Foucault, "all the other real sites that can be found within the culture are represented, contested and inverted" (Dopico Black 96).

This being the case, the material question of institutional representation and collections policy is just one contributing factor, but it is an important one. Only after 1896 (the same year in which it moved to its current home in Recoletos and opened its reading rooms to the public) was it a legal requirement for a copy of any work published in Spain to be deposited in the Biblioteca Nacional ('Historia' 7). In other words, for works published before 1896, entry into the Biblioteca Nacional was dependent on a complex range of factors, and there was no guarantee that any given work published in Spain would end up there, although undoubtedly many did.

Data on the total number of books published in Spain in any given year of the nineteenth century is difficult to come by; the *Anuarios Estadísticos* published sporadically by the Spanish government from 1858 contain some information about publishing, but did not appear between 1888 and 1912, so that the period I am especially interested in is not represented. Nevertheless, a very rough measure, based on the total number of Spanish-language works listed in the BNE catalogue for a given year, shows that the average number of works listed per year rises by about a third as a result of the legal requirement of deposit into the BNE, from an average of 1841 annually in the period 1891-1895 to an average of 2382 annually in the period 1896-1902, then rises again to 2616 (1902-06), and 3225 (1907-12). The *Anuario Estadístico* for 1920 includes data about books received by the BNE between 1909 and 1920; a total of 46226 books were sent to the library by their printers, giving an annual average of 3852 (*Anuario* 389). Both measures show a clear increase in the number of books catalogued each year by the BNE, with the total almost doubling between 1890 and 1920. Throughout this period, the proportion of female-authored, Spanish-language books incorporated by the BNE remains minuscule: of approximately 80,000 books catalogued by the BNE between 1890 and 1920, only just over one per cent are by women.

Despite the practical difficulties of establishing a statistical basis for analysis, even the most general statistical observations may at least nudge us towards awareness of some of the 'ten-



sions that animate [the] space' of the library (to echo Dopico-Black), and thus the cultural milieu it represents. The overall picture of books published in Spain by female authors is, in many ways, unsurprising (Appendix 1). In line with the overall increase in books catalogued, there is an upward trend in the number of female-authored books catalogued over the thirty-year sample period, with the total number per year doubling from an average of 15 books per year in the period 1891-95 (0.8% of the total) to an average of 30 books per year in each of the periods 1896-1901 (1.3%) and 1902-06 (1.1%).<sup>7</sup> There is a sharp spike in the period 1907-12, with an annual average of 51 books (1.6%), and then the total tails off slightly to 44 books annually between 1913 and 1917 (1.3%). It is worth noting that the number of books catalogued peaks in 1909 with 66 books, making up 2% of the total catalogued: that is, in 1909, women's cultural production appears almost to have doubled as a proportion of the whole. I cannot identify any one single reason for this increase; as I have said repeatedly, the statistical sample I am working with is so small as to make this trend almost insignificant, and yet ... I find myself wondering: what constellation of events, communal and individual, can have come together to create this anomaly?

Geographically, too, there are few surprises. Martínez Martín establishes that while there were printing workshops all over the country, the actual business of publishing by the end of the 19<sup>th</sup> century was concentrated in 'los dos centros neurálgicos de la edición,' Madrid and Barcelona (36), and sure enough, more than half of all female-authored books during this period were published in Madrid (51%) and nearly a quarter in Barcelona (23%). A secondary band of publishing centres follows, at quite some distance, in Seville (4%) and Valencia (3.5%). The next band of minor or regional publishing centres are statistically insignificant, but they include Burgos (1%) and Granada (1%), followed by A Coruña, Alicante, Badajoz, Bilbao, Córdoba, Palma de Mallorca, Salamanca, Santander, Santiago de Compostela, Valladolid, and Zaragoza (all < 1%). A final band of local publishing centres, each producing fewer than 3 female-authored works during this thirty-year period, includes Astorga,

<sup>7</sup> The years 1900 and 1910 are excluded from the count, because of the bibliographical convention of listing books whose date of publication is uncertain as [1900?] or [1910?], which could skew the results.



Huelva, Huesca, Llanes, Logroño, Melilla, Murcia, Ourense, Santa Cruz de Tenerife, Toledo, and Zamora. According to Martínez Martín, the total number of publishing houses in Spain reached a high of 73 in 1889 (36), but the economic recession of the 1890s, combined with increasing centralisation of resources in Madrid and Barcelona, contributed to a fall in numbers to the low 40s, where it hovered until the beginning of the 1920s (177). The centralization of the Spanish publishing industry during this period raises a number of questions about the participation of women writers, many of whom had fewer opportunities to travel than their male counterparts, and were less likely to find themselves in Madrid or Barcelona for reasons of business or education. Is it the case that women living in the provinces had more limited access to the publishing world? There are certainly examples of women writing during this period who maintained their residence in the provinces while publishing in the centre, as well as women who both resided and published their books in the provinces. A study of women publishing in the periodical press would, I think, show a very different picture, but when it comes to book publishing, one key to understanding both individual and collective patterns of publication will be to identify the networks within which these women and their works circulated, and the agents who facilitated (or impeded) publication.

A central focus for such a project is the publishing houses themselves. In *Trafficking Knowledge*, Alison Sinclair describes Spanish publishers and publishing houses in the first decades of the 20<sup>th</sup> century as 'centres of exchange,' working on the 'assumption ... that their operation was not neutral, and that it responded to a variety of impulses: economic, educational, the politics of survival (in publishing), the driving power of editors and, at a lower level, journalists and translators' (38). Analysis of >1000 female-authored publications stored in the database by publisher (Appendix 3) shows that almost two thirds of the businesses represented (236 out of 364), including the vast majority of provincial presses, worked only once with a female author, producing only a single female-authored book between 1890 and 1920; this figure echoes the two thirds of authors who published only a single book in the same period. This figure, of course, may be only the tip of the iceberg; as Kathleen McNerney and Cristina Enríquez de Salamanca reminded us back in 1994, 'a standard based solely on the publication of books would [show] a complete lack of understanding of the problems these women



faced while trying to publish their work... It is impossible to determine if someone is a “writer” by counting the number of her works’ (11).

All the evidence is that publication of a book was not, for many turn-of-the-century Spanish women, the sole end product of a culturally and intellectually engaged life. This being said, consideration of those with a more substantial body of published work, even if their experience is not typical, can provide evidence of the workings of the archive that will ultimately inform our research into those whose foothold in the archive itself is less secure. At the other end of the scale, ten female authors published more than ten books between 1890 and 1920: the ‘top ten’ are Emilia Pardo Bazán (42 books), Carmen de Burgos (30), Eva Canel (27), Sofia Casanova (26), Concha Espina (26), María de Echarri (25), Julia de Asensi (24), Blanca de los Ríos (23), Sarah Lorenzana (22) and Magdalena Fuentes (22). Of these, six (Pardo Bazán, Burgos, Canel, Casanova, Espina, De los Ríos) come as no surprise, having attracted critical attention in recent years (and in Pardo Bazán’s case, of course, through the years) because of their operation in (or very close to) the Spanish cultural and intellectual establishment. Echarri, Asensi, Lorenzana and Fuentes, on the other hand, are less well known; Asensi and Lorenzana perhaps because of their specialisation in children’s literature, Echarri and Fuentes because they operated at the edges of the canonical system. A further fourteen women published between ten and nineteen books,<sup>8</sup> and seventeen published between five and nine.<sup>9</sup>

The figure of 24 women publishing ten or more books during our sample period echoes the figure of twenty imprints, all but one located in Madrid or Barcelona,<sup>10</sup> which published more

<sup>8</sup> Women publishing between ten and nineteen books: Matilde Troncoso de Oiz (*Raquel*, 19); Pilar Contreras de Rodríguez (16); Concepción Gimeno de Flaquer (16); Pilar Pascual de Sanjuán (14), Gloria de la Prada Navarro (*Mimi*, 14); Carolina Soto y Corro (14); Catalina Albert (*Victor Catalá*, 12); Matilde García del Real (12); Lluïsa Torralba (*Aurora Lista*, 12); Isabel Cheix y Martínez (11); Lola Ramos de la Vega (11); María Begoña Tixe de Ysern (11); Melchora Herrero de Vidal (10); Adelaida Muniz y Mas (10).

<sup>9</sup> Women publishing between five and nine books: María Carbonell y Sánchez, Carmela Eulate Sanjurjo, Luciana Casilda Monreal de Lozano (all 9); Soledad Arroyo, Vizcondesa de Barrantes, Julia Ygnacia Jeanne Villar (8); Antonia Rodríguez de Ureta, Concepción Saiz de Otero, María Terry (7); Soledad Acosta de Samper, Condesa de Castellá, Teresa Mané (*Soledad Gustavo*), Micaela Peñaranda y Lima, Dolores del Pozo y de Mata, María de la Rigada y Ramón, Baronesa de Wilson, Ana Solo de Zaldivar (5).

<sup>10</sup> The odd one out is the Valencia-based Sempere, its numbers boosted by a brief flir-



than ten female-authored books during the same period. Of these imprints, three are considerably ahead of the rest: R Velasco (Madrid) and [Sucesores de] Hernando (Madrid), both with 46 books, and Antonio J Bastinos (Barcelona), with 38.<sup>11</sup> It is surely not insignificant that of the ‘top ten’ writers in terms of quantity of publications, only one (Eva Canel) never worked with one of these businesses. The importance of publishing houses as ‘centres of exchange’ is clear: looking at the data, we can see that a close relationship with one particular publisher is an important factor in women’s ability to build a solid publishing record. This is especially true of the ‘top ten,’ several of whom enjoyed close relationships with particular publishers, including María de Echarri, who published six works with Bailly-Bailliere; Casanova (eleven with Velasco); Asensi (sixteen with Bastinos), and Lorenzana (more than twenty with Hernando). Both Pardo Bazán and De los Ríos saw editions of *Obras completas* published during the first decade of the 20<sup>th</sup> century: De los Ríos by Idamor Moreno and Bernardo Rodríguez, and Pardo Bazán by a portfolio of imprints, including Idamor Moreno, Renacimiento, Pueyo and Velasco. However, it is just as true of women with less substantial records: of Marie Terry’s seven publications, five appeared in 1916 as part of Jesús López’s ‘Cuentos de verano’ series; Soledad Arroyo published half of her eight publications with the Madrid-based Gómez Fuentenebro and a further two with San Francisco de Sales; the pedagogue María Carbonell published seven of her nine works with Valencia’s Francisco Vives Mora. Clearly, a better understanding of the exchanges that took place between authors, editors, journalists, translators and other agents is vital to understanding the factors conditioning the production of female-authored writings, even if the highly idiosyncratic nature of women’s pathways to publication mean that it will be a monumental task.

Two further factors stand out as contributing to women’s ability to build solid publishing records: work across a range of (principally creative) genres; and the ability to work consistently throughout the sample period. All of the ‘top ten’ writers pub-

tation with Carmen de Burgos, with whom it published six books between 1908 and 1912. The most prolific provincial publisher is the Granada-based José López Guevara, who published five books by four female authors between 1890 and 1905.

<sup>11</sup> There is a significant gap between these three and those that follow, Madrid’s Antonio Álvarez and Barcelona’s Católica, both with 20.



lished in at least two of the three sample decades, and the majority of them specialised in creative work, producing novels, theatre, short stories and poetry (whether aimed at an adult or juvenile readership), lecturing on their work, and translating other creative works. The sole exception is Magdalena Fuentes, who published a small number of creative works for adults and children, but specialised in pedagogy, producing six geographical studies of Spanish provinces for the Barcelona-based publisher Jaime Jepsu in 1911, as well as textbooks in science, history, and gastronomy, and translating texts by the Scandinavian feminist Ellen Key and the Italian psychologist Pasquale Rossi.<sup>12</sup> Of the remaining authors, Asensi and Lorenzana both specialised in children's literature (Lorenzana was the author of the 'Aventuras de Hugo' series, of which 12 were published during our sample period); Burgos in narrative and social journalism; Canel (who published primarily in Latin America) in drama and travel writing; Espina in narrative; and De los Ríos in narrative and, later, scholarship and journalism. Casanova, Echarri and Pardo Bazán spread their activity across a wide range of genres, including narrative, lecture, verse, translation and essay.

Analysis of the group of women who published between five and nine books between 1890 and 1920 reveals a very different picture, particularly in terms of the spread of genres: narrative still dominates (24/112 books), but the next most frequent genres are pedagogical writing (18), writing for women (15) and devotional writing (14). Significantly, only one book of poetry was published by a woman in this group (the Condesa de Castellá's *Poema del cisne y la princesa*, 1911), but not a single play or work of children's literature, although these were among the most represented genres in the database overall. This raises questions about the relative position of different genres within the Spanish publishing system, and especially about the position of genres intrinsically linked with the feminine – as is the case with pedagogy, writing for women (including all works in which women are the target audience, such as conduct literature, hygiene, or *puericultura*), and devotional writing; it also draws our attention to the ambiguous position of children's literature within the literary ecology of turn-of-the-century Spain. These

<sup>12</sup> The titles, on Córdoba, Almería, Sevilla, Jaen, Cádiz and Huelva, are subtitled 'Geografía e Historia de esta provincia: montañas y ríos, pueblos y ciudades [y monumentos]'.  


---



results prompt a hypothetical distinction (which itself raises a further set of questions) between those women who operated as fully-fledged or professionalised 'writers,' with a presence, however tentative, in the scholarly, critical and literary canons (i.e. most of the 'top ten') and those who wrote, but operated at the edges of the canonical spaces, or even completely beyond them, and may not have been described, or described themselves, as 'writers.' Perhaps the most interesting question of all, however, and the one that opens the way for the most innovative (not to mention the most difficult) research, is that of the 'one-offs' – that is, the publishing houses that produced a single female-authored text, and the female authors whose work appeared just once in print – for it is, I suspect, in piecing together the fragments of these stories and the networks that give rise to them that we will encounter both the possibilities and the limitations of technology and its archive.

#### CONCLUSIONS: WHERE NEXT?

There is still much work to be done on the relationship between women's cultural and intellectual production, the canon, its agents and institutions. There is room, too, for reflection on our approach to tracing women's lives and works within and beyond the institutional spaces of library, canon and archive, and into what Maryanne Dever, Ann Vickery and Sally Newman call the 'Intimate Archive.' Nevertheless, the preliminary analysis presented in this essay demonstrates that even if the presence of female-authored works in Spain's library catalogues and collections is so small as to be statistically insignificant, we can still learn much from the data, its trends and fissures. The danger in the statistical approach, of course, is that it can lead us to equate quantity with impact, to focus on those women who published widely and often, and thus to move towards creation of a 'new' canon – forgetting, of course, Audre Lorde's warning that 'the master's tool will never dismantle the master's house.' If we are to have any hope of tracing women's cultural and intellectual participation in *fin de siglo* Spain, the library (or Library, in its institutional form) is just the tip of the iceberg. Nonetheless, it is an important resource, because it helps us to see both how these female-authored works that mostly lie forgotten on its shelves mesh with the overarching canonical narrative and also, just as



importantly, how the canonical narrative is inflected by the existence of these ‘other’ works. As Ríos-Font argues, setting out her ‘archival’ mode of reading, ‘[canonical] works do not simply contain meanings, but acquire them according to changing readings *and* relationships’ (11, emphasis in the original). A crucial role of technologies like the electronic database is to help illuminate those relationships, allowing us to glimpse the networks within which they operate. In other words, the key to making sense of the vast, untapped, uncatalogued cultural store of turn-of-the-century Spain lies in uncovering the relations between canon, archive and database, in reactivating their invisible or forgotten connections; and in learning to read along, through and between their contradictions, their flashes of contact and their shared silences.

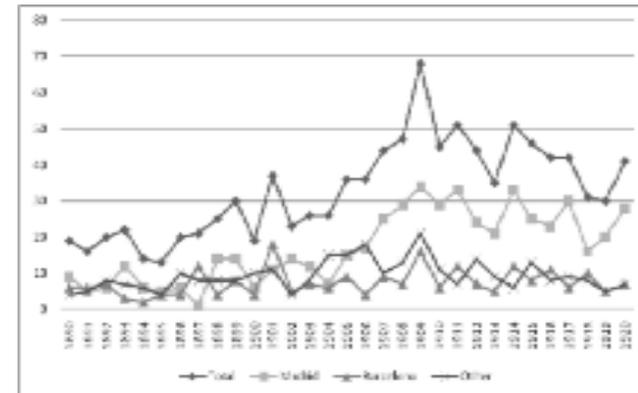


## NOTE

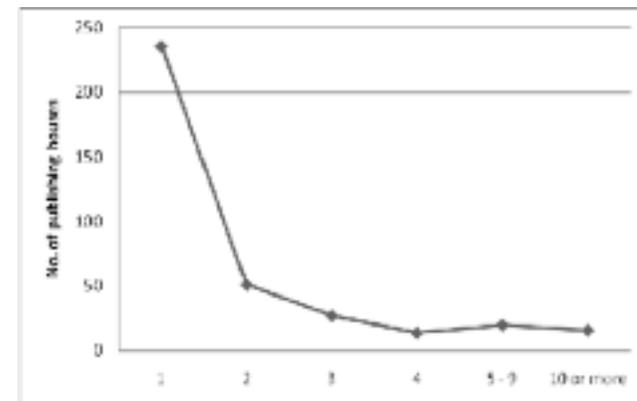
I am grateful to Dr Steven Barge for sharing his statistical expertise and his knowledge of the finer points of Microsoft Excel.

## APPENDICES

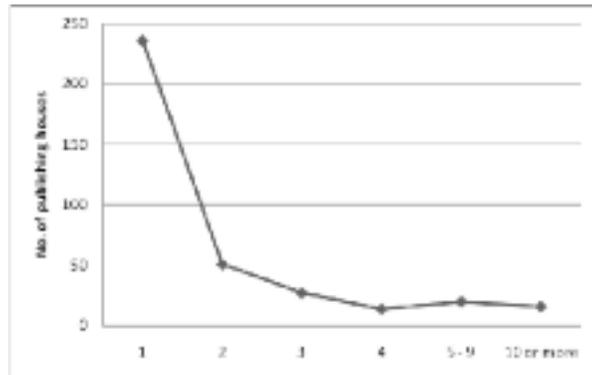
## 1. Female-authored publications by year (1890-1920)



## 2. Female-authored publications in the seven most common genres



3. Number of female-authored books published by individual businesses, according to volume (1, 2, 3 or 4 books; 5-9 books; 10 or more books)



## WORKS CITED

- AGENJO, Xavier and Francisca Hernández. 'La digitalización de materiales bibliotecarios en la Biblioteca Nacional.' *Boletín de la ANABAD* 45.3 (1995): 77-94.
- Anuario Estadístico 1920*. INE. Online. Accessed 1 April 2010.
- Bibliografía de Escritoras Españolas (BIESES)*. UNED. Online. 2004-2010. Accessed 29 March 2010.
- BIEDER, Maryellen. "Woman and the Twentieth-Century Spanish Literary Canon: The Lady Vanishes." *Anales de la literatura española contemporánea* 17 (1992): 301-24.
- BLANCO, Alda. Intr. And Ed. *Una mujer por caminos de España, de María Martínez Sierra*. Madrid: Castalia, 1989. 7-42.
- BLANCO, Carmen. *Literatura galega da muller*. Vigo: Edicións Xerais, 1991.
- CARMONA GONZÁLEZ, Ángeles. *Escritoras andaluzas en la prensa de Andalucía del siglo XIX*. Cádiz: Universidad de Cádiz / Instituto Andaluz de la Mujer, 1999.
- CASANOVA, Sofía. *La mujer española en el extranjero. Conferencia dada en el Ateneo de Madrid el 9 de abril de 1910*. Madrid: R Velasco, 1910.
- CEJADOR Y FRAUCA, Julio. *Historia de la lengua y literatura castellana*. T.XII. Madrid: Revista de Arch., Bibl., y Museos, 1920.
- CHARNON-DEUTSCH, Lou. *Hold that Pose: Visual Culture in the Late Nineteenth-Century Spanish Periodical*. University Park PA: Penn State Press, 2008.
- DEVER, Maryanne, Ann Vickery and Sally Newman. *The Intimate Archive: Journeys Through Private Papers*. Canberra: National Library of Australia, 2009.
- DOPICO BLACK, Georgina. 'Canons Afire. Libraries, Books, and Bodies in Don Quixote's Spain.' In Roberto González Echeverría. Ed. *Cervantes' Don Quixote: A Casebook*. Oxford: OUP, 2005. 95-124.
- ESTEBAN, José Luis. 'La Biblioteca Nacional en la red.' *Boletín de RedIris* 56 (2001): 13-19. Online. Accessed 30 March 2010.
- FALCÓN, Lidia. *Catálogo de escritoras españolas en lengua castellana (1860-1992)*. Madrid: Comunidad de Madrid, Dirección General de la Mujer, 1992.
- FERNÁNDEZ, Pura and Marie-Linda Ortega. Eds. *La mujer de letras o la letraherida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*. Madrid: CSIC, 2008.



- GALERSTEIN, Carolyn and Kathleen McNerney. Eds. *Women Writers of Spain: An Annotated Bio-bibliographical Guide*. New York: Greenwood Press, 1986.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, María Antonieta. *Aproximación a la obra literaria y periodística de Blanca de los Ríos*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2001.
- ‘Historia de la Biblioteca Nacional de España.’ *Biblioteca Nacional de España*. Online. Accessed 29 March 2010.
- HOOPER, Kirsty. *A Stranger in my own land: Sofía Casanova, a Spanish Writer in the European fin de siècle*. Nashville TN: Vanderbilt UP, 2008.
- JIMÉNEZ MORALES, María. Isabel. *Escritoras malagueñas del siglo XIX*. Málaga: Universidad de Málaga, 1996.
- JOHNSON, Roberta. *Crossfire: Philosophy and the Novel in Spain, 1900-1934*. Lexington: U of Kentucky P, 1993.
- LORDE, Audre. ‘The Master’s Tools Will Never Dismantle the Master’s House.’ In Cherríe Moraga and Gloria Anzaldúa. Eds. *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*. New York: Kitchen Table Press, 1983: 94-101.
- LOUIS, Anja. *Women and the Law: Carmen de Burgos, an Early Feminist*. Woodbridge, Suffolk: Tamesis, 2005.
- MARCO, Aurora. *As precursoras: achegas para o estudo da escrita feminina (Galiza, 1800-1936)*. A Coruña: La Voz de Galicia, 1993.
- MARCO, Aurora. *Diccionario de mulleres galegas. Das orixes a 1975*. Vigo: A Nosa Terra, 2007.
- MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús A. Ed. *Historia de la edición en España (1836-1936)*. Madrid: Marcial Pons, 2001.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, Rosario. *Sofía Casanova: Mito y literatura*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1999.
- MCNERNEY, Kathleen, and Cristina Enríquez de Salamanca. Eds. *Double Minorities of Spain: A Bio-Bibliographical Guide*. New York: Modern Language Association, 1994.
- Mujeres andaluzas, biografías*. Andalucía Comunidad Cultural. Online. 2006-2009. Accessed 29 March 2010.
- MUÑOZ OLIVARES, Carmen. *Magdalena de Santiago-Fuentes: los rincones de la vida: mujeres comprometidas*. Cuenca: Diputación Provincial de Cuenca, 2004.
- PÉREZ, Janet. *Contemporary Women Writers of Spain*. Boston: Twayne, 1988.
- RÍOS-FONT, Wadda. *The Canon and the Archive: Configuring Literature in Modern Spain*. Lewisburg PA: Bucknell UP, 2004.



- ROMAINE, Suzanne. *Communicating Gender*. Mahwah NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 1999.
- RUEDA LAFFOND, José Carlos. ‘La industrialización de la imprenta.’ In Jesús Martínez Martín, ed., *Historia de la edición en España, 1836-1936*. Madrid: Marcial Pons, 2001.
- SCHREIBMAN, Susan, Ray Siemens & John Unsworth. Eds. *A Companion to Digital Humanities*. Oxford: Blackwell, 2004. Online.
- SIMMONS, Felly Nkweto. ‘Naming and Identity.’ In Deborah Cameron, ed., *The Feminist Critique of Language*. Second Edition. London: Routledge, 1998. 33-37.
- SIMÓN PALMER, María del Carmen. *Escritoras españolas del s.XIX: manual bio-bibliográfico*. Madrid: Castalia, Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 1991.
- SINCLAIR, Alison. *Trafficking Knowledge in Early Twentieth-century Spain. Centres of exchange and Cultural Imaginaries*. Woodbridge, Suffolk: Tamesis, 2009.
- WHITE, Linda. ‘Escritoras vascas del s.XX.’ In Zavala, *Breve historia*, vol. 6 (2000). 265-283.
- ZAVALA, Iris M. Ed. *Breve historia feminista de la literatura española*. 6 vols. Barcelona: Anthropos, 1993-2000.

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”



*Denise DuPont*  
Southern Methodist University

Cuando tenía quince años, Blanca de los Ríos Nostench (1862-1956) perdió a su madre, y se ha dicho que a partir de ese momento, la literatura fue su refugio (González López 22). Se dedicó primero a la novela (*Margarita*, 1878) y la poesía lírica (*Esperanzas y recuerdos*, 1881), y en los 1890, empezó a cultivar la investigación histórica literaria. Dado el modelo que tenía en su tío, José Amador de los Ríos, este cambio de enfoque fue lógico, pero sus padres también eran escritores, y aunque no llegaron a publicar nada, podrían haberla influido a seguir escribiendo novelas y poesía, ya que eran los géneros preferidos suyos.<sup>1</sup> En todo caso, Blanca de los Ríos se destacó como investigadora, ganando un premio de la Real Academia Española por su vida de Tirso de Molina, y siendo felicitada por Emilia Pardo Bazán en el *Nuevo Teatro Crítico* de agosto de 1891. En este artículo, voy a examinar primero la imagen de Blanca de los Ríos creada por Pardo Bazán, como introducción al trabajo de investigación de la estudiosa tirsiana sobre la madre e hija, Francisca Larrea y Cecilia Böhl de Faber. La crítica de Francisca y Cecilia llevada a cabo por Blanca se centra en la representación de la mujer cien-

---

<sup>1</sup> Sobre las actividades literarias de los padres de Blanca de los Ríos, además de otros detalles de su biografía, ver González López 14-17, y Ezama Gil, “Blanca de los Ríos.”



tífica pero a la vez apasionada, una figura importante para el feminismo de fin de siglo. De los Ríos la sitúa en una comunidad femenina intelectual-investigadora de madres e hijas afectivas y patrióticas, como explicaré más adelante.

En 1889 y otra vez en 1891, se propone a Emilia Pardo Bazán como candidata para la Real Academia Española, pero fracasan los dos intentos de elección. Sería natural, entonces, que esta autora pensara en la cuestión académica cuando escribe sobre la recién premiada Blanca de los Ríos en el *Nuevo Teatro Crítico* de agosto de 1891. En su artículo, “Blanca de los Ríos,” que ya ha sido estudiado y comentado por Maryellen Bieder y Geraldine Scanlon, Pardo Bazán recuerda las críticas que ella misma ha recibido por no haber apoyado a las demás escritoras, y promete que aplaudiría cualquier esfuerzo serio hecho por una mujer de talento (85).<sup>2</sup> En su análisis de la joven andaluza, Pardo Bazán celebra la próxima publicación de su *Estudio biográfico y crítico de Tirso de Molina, obra premiada por la Real Academia Española*, y anticipa el gusto que tendrá de alabar el producto de sus esfuerzos en el campo de la historia literaria (87). Presenta a Blanca de los Ríos como estudiosa comprometida, de “vasta y bien guiada instrucción,” con un carácter apacible, tímido y sencillo, a la vez que “una tenacidad sorprendente, prenda de victoria en las empresas de investigación bibliográfica” (87). Como ha notado ya Geraldine Scanlon, aquí Pardo Bazán cuida mucho de describir a su amiga según los códigos reinantes de la feminidad, aunque también destaca su trabajo de investigación como muy distinto de las “malas hierbas y flores cursis del erial femenino,” que ella no quiere llamar “literario” (88).<sup>3</sup> Las escritoras de la época no suelen privilegiar este modelo científico-literario, según Scanlon y Bieder: “for most of Pardo Bazán’s literary sisters ‘literary creativity originates in inspiration (the romantic model), not in books and archives (the positivist model), and serves the didactic function of reiterating conventional values in familiar language and traditional genres’” (Scanlon 242-43; Bieder, “Emilia Pardo Bazán and Literary Women” 24). Pardo Bazán insiste en la responsabilidad que tienen las mujeres de instruirse, y en el caso de Blanca de los Ríos, establece una jerarquía en la que la inves-

<sup>2</sup> Ver Bieder, “Literatas,” “Sexo y lenguaje,” y “Women, literature;” y Scanlon, “Gender and Journalism.”

<sup>3</sup> “Pardo Bazán also endeavours to demolish the commonplace view that learning robbed women of their femininity by drawing attention to the happy combination of the two: Blanca de los Ríos is timid, frail, placid but she also has vast learning and is tenacious in the pursuit of knowledge” (Scanlon 243).



tigación sobrepasa a la poesía, dejando como “un incidente de la juventud” la lírica que, con el tiempo, “ha de quedar absorbida por la erudición” (90).<sup>4</sup> En el *Romancero de Don Jaime el Conquistador*, que de los Ríos da a la imprenta en 1891, Pardo Bazán encuentra pruebas de su “vocación de prosista estudioso,” junto con un compromiso profundo con la investigación histórica, y un estilo ameno, que carece de cualquier “indigesto aparato de erudición” (91).

Igual que utiliza la palabra “erudición” dos veces seguidas, primero para asociar el término con la formación de Blanca de los Ríos, y luego para distanciarla de él, Pardo Bazán separa a de los Ríos de las “literatas” del “erial femenino” en 1891, sólo para terminar llamándola “literata” en 1910. En un artículo que escribió para *La Nación* de Buenos Aires, vemos que la imagen que Pardo Bazán ofrece de su amiga se ha desarrollado, manteniendo puntos de contacto con la de 1891, pero incorporando a la vez matices nuevos: en esa sutil variación, se percibe también la evolución de la propia Pardo Bazán. En el segundo artículo, hay menos insistencia en lo racional, y menos necesidad de apartar a Blanca de los Ríos de las mujeres románticas (o literatas) como defensa de su paridad con los hombres investigadores. Como veremos ahora, en la discusión de Blanca de los Ríos que Pardo Bazán publica en 1910, se interesa por los típicos temas finiseculares de la voluntad, la decadencia física (o la enfermedad), la santidad, y el martirio – lo no racional – formando todo esto parte de su discurso feminista. Pardo se refiere a de los Ríos como “la demostración viviente de lo que puede la voluntad, sobreponiéndose a las fatalidades físicas,” señalando un contraste frecuentemente comentado por sus contemporáneos con respecto a la figura femenina de Santa Teresa de Jesús, y aplicando la dicotomía a Blanca de los Ríos: “No conozco persona de complexión más endeble ni de ánimo más vigoroso” (39).<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Aquí la asociación del “lirismo” con la juventud, y su superación en la madurez, nos puede recordar ciertos cuentos de Pardo Bazán, como “Primer amor.” Pasado un siglo, Ángeles Ezama Gil confirma que la vocación de doña Blanca “alcanzó sus mejores frutos en el terreno de la erudición,” y que en cuanto a sus cuentos, “la construcción de buena parte de estos relatos nos muestra a una escritora inmadura, no muy diestra a la hora de plantear [...] y resolver la trama narrativa [...]” (“Blanca de los Ríos”).

<sup>5</sup> Ver, por ejemplo, el tratamiento de Teresa de Jesús como físicamente débil, pero fuerte en voluntad, por José Martínez Ruiz (“Azorín”) en *Diario de un enfermo*, o en el ensayo “La energía española.” Dado que en este aspecto Teresa de Jesús se hace eco de la amada del narrador de *Diario de un enfermo*, este contraste de la fuerza con la debilidad figura como fundamental para la construcción de la feminidad en ese texto azoriniano.



El tema de la voluntad se vincula con la santidad y el martirio cuando Pardo compara a Blanca de los Ríos con Santa Lidovina de Schiedam, tal como la representa “el encantador Huysmans”: “Santa Lidovina con un cuerpo más que crucificado no desmayó en su espíritu ni un instante” (39).<sup>6</sup> Si de los Ríos se parece a la santa por su fuerza de voluntad, también se le asemeja porque tiene “verdadera vocación” – en el caso de doña Blanca, la vocación es literaria en vez de religiosa, pero la intensidad es la misma. Aunque le afecta “la Quimera,” no aspira a nada fuera del ambiente literario, orientación que trae en lo más básico de su carácter.<sup>7</sup> Es muy correcta, comenta Pardo Bazán, y cumple con todos los requisitos de la feminidad: “No hay nada más diferente de la bohemia de una Jorge Sand que el tipo de esta literata, señora y adamada hasta la punta de las uñas [...]” (40). Con hogar y matrimonio plácidos y pacíficos, sólo sufre de desórdenes físicos, los cuales su amiga aprovecha para pintarla como heroína de un cuento de hadas: “la salud fue la única hada que no estuvo invitada al bautizo de Blanca de los Ríos” (41). Evaluando toda la producción de su amiga, declara que “está condicionada para el análisis literario, la investigación erudita vivificada por el instinto del artista; en suma, para la crítica, en el elevado sentido de esta palabra” (41-42). De esta manera, Pardo Bazán se refiere a Blanca de los Ríos como literata y también como erudita, borrando las connotaciones negativas anteriores de estas dos palabras, y destacando en todo momento la persistente feminidad de su sujeto. Al mismo tiempo, el énfasis en la fuerza de la voluntad y la vocación, sobre todo cuando se combina con la insistencia en la pasión de su compañera, es una presentación que va más allá del discurso de la domesticidad – la amiga de Pardo Bazán no es ningún ángel del hogar, sino ángel del archivo.

Desde hace años, explica Pardo Bazán, su amiga ha dedicado las pocas fuerzas físicas que tiene al estudio de Tirso de Molina, y es en esta sección del artículo donde mejor se ve la síntesis de lo femenino con lo científico. Pardo plantea el problema de por qué le ha interesado tanto la figura de Tirso a doña Blanca, citando un comentario de Menéndez y Pelayo, quien ha señalado

<sup>6</sup> Para la influencia de Huysmans en Pardo Bazán, ver Bieder (“Divina y perversa”), y para el tema de la santidad, Ezama Gil (“Santidad, heroísmo”).

<sup>7</sup> Ver la novela de Pardo Bazán, *La Quimera*, para una exploración del tema de “la Quimera” como “la alta aspiración artística.”



como problemáticas las pasiones manifestadas por el crítico literario: “la pasión exclusiva [...] es admirable como estímulo, peligrosa como elemento de juicio” (42). Pardo Bazán respeta el juicio de Menéndez y Pelayo, pero aclara que, en el caso de Blanca de los Ríos y Tirso, ese entusiasmo rebosante le hacía falta para la realización de su “ádua [sic] labor” de “escudriñar archivos parroquiales, notariales y de hacienda” (43). Incluso Menéndez y Pelayo ha tenido que reconocer todo lo que ha contribuido al estudio del mercedario, con los “más de treinta documentos reunidos y concordados” por ella (citado por Pardo Bazán, 43). A partir de la segunda mitad del siglo XIX, comenta Pardo Bazán, Tirso empezó a recibir atención crítica, pero el impacto reciente de “la docta escritora” Blanca de los Ríos ha sido sin par, ejemplo de “celo” y “ardor” (cualidades difícilmente reconciliadas con la pasividad doméstica) en escritos y conferencias que siguen llamando la atención del público a la figura de Tirso (46). Concluye Pardo que “Tirso de Molina pertenecerá siempre a Blanca de los Ríos [...],” y que cuando “la apasionada ‘Tirsófila’” termine con sus investigaciones, “los dos nombres, el del dramaturgo y el de su biógrafa, sonarán reunidos como justo premio a una fe y a un esfuerzo que por mil razones y circunstancias algo tiene de heroico” (46).

Para Emilia Pardo Bazán, entonces, su amiga es una gran investigadora eminente y erudita, y simultáneamente, una especie de Doña Inés para un Tirso anteriormente enterrado por el olvido, ya que Gabriel Téllez ahora resucita gracias a una figura femenina inspirada por la protagonista de Zorrilla, heroína de otra versión de Don Juan. Hace poco, Carmen Pereira-Muro ha comentado el “feminismo cultural” de Pardo Bazán, recurriendo a la definición de Josephine Donovan, que lo ve como continuación o superación del feminismo ilustrado o liberal, centrado más éste en la igualdad de los géneros que en las diferencias, y en la independencia – hasta cierto punto, el aislamiento – del individuo racional, solitario buscador de la verdad.<sup>8</sup> Pardo Bazán fue profundamente marcada por el feminismo ilustrado, como demuestran Pereira-Muro y Klein, pero podemos ver un mayor énfasis en el otro tipo de feminismo en el segundo artículo sobre

<sup>8</sup> Ver Donovan 23. El llamado feminismo cultural tendría conexión con el feminismo modernista – síntesis de la feminidad y el feminismo – descrito por Roberta Johnson en “Spanish Feminist Thought of the Modernist Era.” Ver también Blanco, y Bieder (“Carmen de Burgos”), citadas por Johnson.



Blanca de los Ríos, el de 1910. Las feministas culturales continuaron reconociendo la importancia del pensamiento crítico, la razón, la lógica, y el desarrollo del individuo independiente, pero también enfatizaron la intuición, el conocimiento no-racional, y las colectividades o sociedades: “the collective side of life” (Donovan 47, citado en Pereira-Muro 95). En efecto, creían que como seres “diferentes,” las mujeres tenían mucho que ofrecer a una sociedad – o una nación – que estaba lejos de ser perfecta. Parecida dualidad (ser parte de, a la vez que diferente) se ve mejor en el segundo análisis que ofrece Pardo de Blanca de los Ríos: mientras que la autora defiende con la repetición de la palabra “erudición” el derecho de su compañera a pertenecer al grupo selecto de los estudiosos eminentes de la historia literaria, también llama la atención a su pasión como parte importante de sus proyectos intelectuales y científicos. Es más: Pardo Bazán identifica el entusiasmo de su amiga (“señora y adamada”) como femenino — acuérdesse de la asociación implícita con Doña Inés —, pero no es ni pasivo, ni paciente, ni sumiso, sino heroico y activo (“algo tiene de heroico,” citado arriba).<sup>9</sup> Ahora veremos cómo Blanca de los Ríos, otra feminista cultural, yuxtapone los mismos términos de ciencia y pasión en su tratamiento de la madre e hija, Francisca de Larrea y Cecilia Böhl de Faber.

A pesar de las críticas que ha recibido “Doña Francisca de Larrea Böhl de Faber: Notas para la historia del romanticismo en España,” de Blanca de los Ríos,<sup>10</sup> el artículo nos ofrece una importante perspectiva de la ideología de la autora y sus intervenciones en ciertas cuestiones feministas a principios del siglo veinte, sobre todo si se lee junto con su “Fernán Caballero, 1796-1877.”<sup>11</sup> Al juzgar por esta obra crítica, parece evidente que de los Ríos sirve de Francisca Larrea (1775-1838) y su hija Fernán Caballero para promocionar una imagen de la mujer investigado-

<sup>9</sup> Podríamos contrastar esta visión de la pasión femenina con las poses de las “mujeres que esperan” (Women in Waiting), en *Fictions of the Feminine in the Nineteenth-Century Spanish Press*, de Lou Charnon-Deutsch. Blanca de los Ríos no espera a Tirso, sino que lo busca, en el archivo.

<sup>10</sup> En su libro *Los orígenes del romanticismo reaccionario español: el matrimonio Böhl de Faber*, Guillermo Carnero caracteriza este artículo de Blanca de los Ríos como un trabajo “falto de información, endeble y apoloético,” que “no merecería ni siquiera ser mencionado” si no fuera por la información que contiene sobre los documentos que manejó la autora (111).

<sup>11</sup> El estudio sobre Francisca Larrea fue publicado primero en 1916 en la *Revista Crítica Hispano-Americana*, y reimpresso en *Raza Española* en 1925. El artículo dedicado a Fernán Caballero vio la luz primero en *Blanco y Negro* en 1915, y se editó luego en *Raza Española* (1925) como segunda parte del artículo sobre Francisca Larrea.



ra consonante con el feminismo cultural. Como hemos comentado, esta variante conservadora del feminismo pretende ofrecer por medio de la promoción de alguna cualidad tradicionalmente asociada con la feminidad una corrección de una esfera exclusivamente masculina, como la que era el trabajo de investigación. Reconciliar lo femenino con la erudición, el estudio, y el trabajo en archivos no sería fácil a principios del XX, dadas las ideas preconcebidas operantes en el XIX. Marieta Cantos Casenave encuentra esta resistencia desde las primeras décadas del XIX, en que la prensa da evidencia del rechazo de las mujeres que “dominan, no ya la pintura, la música o la poesía, sino las ciencias” (“Lectoras y escritoras”). Íñigo Sánchez-Llama también describe el recelo de varios críticos decimonónicos ante las “mujeres científicas”: “Tales juicios permiten identificar el estudio de las ciencias o la práctica de la literatura elevada con una masculinidad universal de signo excluyente” (190). Igualmente, declara Juan Pedro Gabino que la literatura femenina en el XIX se concibe por sistema como “emotiva, natural, espontánea,” en vez de “resultado del sesudo conocimiento, la creación estructural y el esfuerzo del intelecto [...]” (17). Si los discursos revelaban esta división genérica, las instituciones tampoco se libraban de las mismas distinciones: la universidad era todavía territorio masculino, y las mujeres seguían sin entrar en la Real Academia. Sin embargo, a pesar del mal encuentro con el bedel de la biblioteca que relata Virginia Woolf en *A Room of One's Own*, “el archivo,” tal como lo configura Blanca de los Ríos, sí que se acomodaba a las visitas femeninas. Este lugar, como explica Wadda Ríos-Font, citando a Derrida (*Archive Fever*), es un futuro de diferentes posibilidades, por su configuración provisional y su falta de independencia del archivero, de manera que es factible “to open that power to other configurations and other archivists” (Ríos-Font 230).<sup>12</sup> En el caso de Blanca de los Ríos, su creativa utilización del espacio del archivo para formar y fortalecer una comunidad de mujeres investigadoras – el “lado colectivo de la vida” del feminismo cultural, descrito por Klein – se destaca de su análisis de la familia Böhl de Faber.

Según la autora, a pesar de haber sido incluida en los *Episodios nacionales* de Galdós y las memorias de Alcalá Galiano, Francisca Larrea no ha recibido la atención debida (4).

<sup>12</sup> Para el tema del archivo con relación a la escritura femenina, ver también Kirsty Hooper, “Between Canon, Archive.”



Ha sido olvidada en gran parte porque Menéndez y Pelayo no llegó a escribir su proyectada *Historia del romanticismo en España*, dice de los Ríos, autorizándose a hacerlo en su lugar, y alegando que don Marcelino tendría que haber tratado a la gaditana en el primer capítulo (4). No sabemos nada de ella, aunque dos veces “había forzado las puertas de bronce de la Historia” – alusión a sus célebres tertulias y su participación en la polémica sobre el teatro de Calderón (5). Para doña Blanca, todo el mundo – hasta la propia familia de doña Francisca – ha sido injusto con ella, porque de Juan Nicolás Böhl de Faber sí se sabe bastante, pero de su mujer, casi nada (5). Plantea la situación así: “Para él fueron los aplausos y la estimación de los escritores más célebres de la Europa de sus tiempos; para él el culto reverente de su hija Cecilia y el homenaje de la historia literaria. En cambio, para su mujer, una de las personalidades más significativas de la España de la independencia, [...] todo fue olvido y desamor; hasta en su propia hija” (6). Cuando sostiene que Cecilia Böhl de Faber reconoció insuficientemente el valor de su madre, su fuente es el libro del Padre Coloma, *Recuerdos de Fernán Caballero*, que para doña Blanca no representa con justicia a Francisca Larrea, al referirse a su “sequedad, despego y egoísmo” con respecto a su hija (citado en de los Ríos, 6).

En resumen, arguye Blanca de los Ríos que Francisca Larrea fue desatendida por Menéndez y Pelayo, e insultada por el Padre Coloma y por Alcalá Galiano (6). Incluso su marido la critica en una carta a un amigo, hablando de su “falta de voluntad para someter el sentimiento engañoso al yugo de la razón y para responder al ideal que él se había formado de una mujer” (citado en de los Ríos, 8). Como observa doña Blanca, Böhl de Faber presagia un peligro, y escribe: “Cuando Ícaro se acercó demasiado al sol, cayó al agua, y lo mismo sucedió a madame Wollstonecraft. ¿Por qué son desgraciadas todas las mujeres sabias? ¿Por qué se las detesta? ¿Por qué se las ridiculiza, por lo menos? No he encontrado todavía una mujer a quien la más pequeña superioridad intelectual no produzca alguna deficiencia moral” (citado en de los Ríos, 9).

A raíz de este comentario, doña Blanca concluye que Francisca cayó en el olvido gracias a la idea que tenía de ella su propio marido (8). Al mismo tiempo, sugiere la autora que, si se analiza bien la fama de Juan Nicolás, se debe ésta a su mujer e hija, sobre todo a su mujer, y ofrece una explicación de por qué sería así. Böhl de Faber critica en su mujer – entre otras cosas –



el exceso de pasión. Pero según doña Blanca, esta pasión que no se somete al “yugo de la razón” es lo que promueve las contribuciones intelectuales de Francisca, empezando por la famosa polémica calderoniana que le brindó renombre a su marido. Debido a sus conocimientos de la literatura de varios países, además de su “comunicativa llama,” Francisca participó en la polémica con un “brío y raptos patrióticos [...]” imposibles de sentir para un extranjero como Böhl (11). El fervor de Böhl por el teatro español “no podía ser, ni por su sereno temperamento, ni por su nacionalidad alemana, aquel candente y heroico españolismo que Frasquita ponía en todas sus acciones y palabras [...]” (11). Doña Blanca le llama a Frasquita “mística del patriotismo” con “alma de caudillo y de apóstol,” y habla de su “ferviente caridad de patria, que fué en ella idea fija, viril impulso, pasión arrolladora y magnífica” (16), dejando claro que para ella, la pasión de Francisca es un componente esencial de su obra.<sup>13</sup> También obvia es su asociación repetida de esa pasión con términos que traen a la mente la masculinidad: “caudillo,” “apóstol,” “viril,” aún “pasión arrolladora.” Igual que Emilia Pardo Bazán, de los Ríos está redefiniendo el concepto de la pasión femenina, para recalcar el sentido activo y no pasivo. Para este proyecto, le sirve bien la figura de Francisca Larrea, vinculada en particular con la Guerra de la Independencia, porque en ese momento histórico y en sus configuraciones posteriores, sí que había disponible un modelo de mujer patriótica, heroica y no sumisa – piénsese por ejemplo en Agustina de Aragón – para oponer a lo que se desarrolla luego como el patrón “ángel del hogar.”<sup>14</sup>

<sup>13</sup> A Blanca de los Ríos le atraía esta idea de la apasionada mujer española casada con el hombre racional, frío y nórdico, al juzgar por la trama de su novela, *Sangre española* (1899, en *Revista Contemporánea*, y publicada como libro en 1902). Sobre *Sangre española* ver el excelente análisis de Kirsty Hooper, en que traza el encuentro entre el francoalemán Guillermo Richemond-Sieberg y Rocío, “the wife he ripped from her native Andalusia at the height of the Napoleonic invasion of 1808” (171). Como explica Hooper, él le conquista a ella físicamente, pero ella mantiene la supremacía emocional, en un proceso de penetración y posesión mutua. Es evidente el paralelo con la relación Böhl de Faber-Francisca Larrea, tal como la configura Blanca de los Ríos en sus estudios críticos.

<sup>14</sup> Ver Enrique Miralles, “Letras femeninas sobre las guerras del siglo XIX.” Tratándose de la novela de Carlota Cobo, que tiene como protagonista la famosa zaragozana, explica Miralles: “Todas las acciones de la ilustre heroína concurren en la demostración de una personalidad, que, si en un principio se revela frágil conforme al canon femenino, se fortalece muy pronto ante las primeras adversidades [...]” Este crítico encuentra en la literatura femenina sobre las guerras decimonónicas más ejemplos de mujeres que “rivaliza[n] con el varón en el grado de energía y heroísmo [...]” Para el tema de la Guerra de la Independencia como momento de mayor libertad para la actuación femenina, ver también Cantos Casenave, “Lectoras y escritoras.”



Blanca de los Ríos cree que de los tres miembros de la familia Böhl de Faber, Francisca Larrea es la que más necesita la atención “no sólo de los amigos de la historia literaria, sino de cuantos lo fueren de penetrar en el misterio de almas y vidas ignoradas [...]” (12). Con este reto, recluta a sus lectores para su misión de resolver el misterio de la personalidad contradictoria de Francisca Larrea. Refiriéndose a las acusaciones de Juan Nicolás de feminismo agresivo, más la caracterización de Francisca como reaccionaria, ofrecida por Alcalá Galiano, observa: “¿Quién tenía razón? ¿Qué mujer tan compleja o tan mal comprendida era doña Francisca que así se la acusaba de pecados contradictorios, y que habiendo merecido llegar dos veces a la historia por méritos intelectuales, todos, hasta su propia hija Cecilia, echaron tierra sobre su memoria?” (12). Repite (tres veces en total) esta idea de la aparente traición de Cecilia: “el fruto alcanzó feliz madurez y supervivencia gloriosa; pero sobre la raíz prolífica, todos – hasta Fernán – echaron tierra. ¿Por qué?” (17).

Está claro que Blanca de los Ríos cree necesaria la reivindicación de Francisca Larrea, e involucra al lector con sus preguntas insistentes, aunque, para esta misión, ella, como investigadora, es el primer eslabón. Esto se permite por el acceso que ha tenido, como dice ella, “cuando más vehemente era mi deseo de conocer a la incógnita *Corina*,” a dos cuadernos de autógrafos de Francisca, que llegaron a sus manos “como llovidos del cielo” (tema al que volveré) (12). Comenta lo que siente trabajando como historiadora:

Hay un noble goce moral en rehabilitar a los muertos mal estimados, y hay otro puro goce intelectual en reconstruir hechos y vidas ignoradas [...]. Confieso que, al recorrer las amarillas páginas del ‘Diario’ y de la ‘Miscelánea’, mi pasión por la Historia y mi curiosidad de psicologías, me produjeron emoción inexpresable: todo lo contrario al huroneo profesional de los eruditos, la punzante sorpresa del hallazgo de un alma en un fajo de papeles. (13)

Otra vez el tema peliagudo de la “erudición,” vinculada aquí con el “huroneo” desapasionado y seco. De los Ríos, aunque metida de llena con documentos y datos, destaca el elemento “diferente” – femenino – de su investigación: esa pasión que ya no es la típica emoción domesticada, y que se despierta en ella cuando se enfrenta con el diario íntimo y otros escritos de



Francisca Larrea. Recuerda la historia de Francisca, y la “ve” en su casa en Chiclana: “estoy viendo a Frasquita, [...] devorando la *Corina* de madame de Staël, salida aquel año de las prensas de París y rodeada de sus predilectos poetas ingleses” (15). ¿No podría ser ésta una referencia sutil a la clarividencia de la espiritista, nexo de lo femenino y la racionalidad, como han demostrado Marie-Linda Ortega y Alicia Cerezo Paredes?<sup>15</sup> Sería otro aspecto del feminismo cultural de doña Blanca, que propone indirectamente que una “visión” de este tipo puede figurar como aportación valiosa al estudio científico (según el modelo masculino) de la historia, o por lo menos de las vidas femeninas que han dejado biografías llenas de huecos. Cuestionando las presuntas divisiones genéricas en el terreno del conocimiento, ya argüía Cándida Sanz en 1884 que “la espiritista perfecta” contaba con una combinación de la sensibilidad tradicionalmente asociada con lo femenino, y una inteligencia producto de la instrucción formal (Ortega 225).

Más que nada, la pasión de investigador(a) de Blanca de los Ríos se vincula con el ardor patriótico de Francisca Larrea provocado por la Guerra de la Independencia. Es en esta época que Juan Nicolás le “dispara [a su mujer] su excomunión anti-feminista,” mientras que en el mundo exterior, estalla la guerra franco-española (14). La invasión francesa produce una reacción apasionada en Francisca: “la sangre de la vehemente gaditana se inflamó en fuego heroico,” y la lleva a escribir textos arrebatados, pero inferiores: “su mano, trémula de entusiasmo, escribió [...] una prosa amanerada, poética, traducida, más que propia – muy distante de lo que llegó a ser la prosa de sus cartas y de sus últimos artículos [...]” (15). Por lo visto, de los Ríos alega esta inferioridad precisamente para echar la culpa de ella a la guerra y la opresión familiar a la que le sometió su marido. Juan Nicolás Böhl de Faber se asocia con los invasores franceses, y por extensión Francisca Larrea se identifica con la España victimizada. Fue comprensible, explica doña Blanca, que se desatara la pasión desenfrenada en Frasquita, pero la autora del artículo

<sup>15</sup>Utiliza un lenguaje parecido cuando escribe sobre un retrato de Tirso, y la repetición hace que la hipótesis de las posibles referencias al espiritismo sea menos arriesgada: “Aquel retrato contiene el *quid* individual infalsificable, *se parece* á la imagen ideal que todos tenemos del fraile poeta, y de la cual os daría yo intensa impresión si mi palabra alcanzase á revivirle con el poder *vidente* de la fantasía que le veo envuelto en los blancos hábitos de estatuarios pliegues [...]” (De los Ríos, *Del Siglo de Oro (estudios literarios)* 24, itálicas en el original).



también ofrece una crítica suave de los excesos líricos de la gaditana, parecida a la jerarquización establecida en 1891 por Pardo Bazán con respecto a de los Ríos misma, de la prosa por encima de la lírica: el ángel del archivo tiene que controlar su pasión para poder escribir con eficacia.<sup>16</sup>

Veamos ahora el artículo sobre Fernán Caballero, que aunque fue escrito antes del estudio de Francisca Larrea, aparece como segunda parte de éste cuando se publican juntos en *Raza Española*, la revista que dirige Blanca de los Ríos de 1919 a 1930. Es de notar que en su propio órgano, doña Blanca coloca en primer lugar a la madre, y después a la hija, que la sigue respetuosamente. En el artículo sobre Cecilia, de los Ríos continúa asociando a la madre de Fernán con la pasión, frente a su marido nórdico, frío, “todo cerebro y equilibrio” (20), pero ahora, doña Blanca también enfatiza otros aspectos de Francisca que se contrastan con la imagen de la gaditana movida por la pasión y el sentimiento. Se destacan tres aspectos de los cuadernos de esta lectora entusiasta (y a veces traductora y comentadora) de Byron, Schlegel, Schiller, Staël, Chateaubriand, Calderón y Cervantes. Primero, su declaración de que Cervantes no quiso destruir los “principios caballerescos” de los españoles, observación que anticipa en casi un siglo a una parecida de Menéndez y Pelayo. Segundo, su ideal estético de que los artistas “deben idealizar la naturaleza, no imitando sus mejores cosas, sino dando, aun a las peores, el alma que se les escapa a los ojos vulgares” – según doña Blanca, esto es el fundamento de la teoría del realismo español y de la obra de Fernán Caballero (27). Y en tercer lugar, hay en los cuadernos un “Diálogo” que se parece a los diálogos de Fernán, “y evidencia que doña Francisca recogía de labios del pueblo anécdotas y frases; es decir, que, sobre profesar la teoría, empleaba el procedimiento realista” – o sea, modelo y legado estético para la hija que inició la novela moderna española (27).

Cotejemos eso con lo que dice de Fernán. Relata doña Blanca que cuando publicó *La Gaviota*, Cecilia adoptó el seudónimo de Fernán Caballero, y se hizo famosa. Como observa la autora del artículo, la carrera de Fernán como novelista en realidad había empezado mucho antes:

<sup>16</sup> Parecida observación haría Virginia Woolf en *A Room of One's Own*, sobre la importancia de que la mujer no escribiera con ira.



[E]l seudónimo, adoptado aprisa al salir a luz *La Gaviota*, no reveló a un novelista que nacía, bautizó a un novelista que llevaba veinte años de producir en silencio. La verdadera novelista, la que sintió el llamamiento de la vocación, fue la marquesa de Arco-Hermoso, que en las habitaciones bajas de su hacienda de Zafra, en Dos Hermanas, tanto como un taller de caridad presagio de los actuales hizo un observatorio de la psicología local; allí sorprendió en plena acción la vida rural andaluza, y allí nació – folklore o demopedia – la ciencia que estudia al pueblo. (29)<sup>17</sup>

Lo esencial del arte (o la ciencia) de Fernán, entonces, se origina directamente del modelo de Francisca, que ahora se ve como estudiosa, teórica, pensadora – realista en vez de romántica – y mucho más que una simple mujer apasionada e irreflexiva. Es más: según de los Ríos, los defectos de Fernán los ha heredado ella de su padre, como vemos en el último párrafo del artículo: “El error de Fernán procedió de la austeridad y *didactismo* paternos [...]. El *exotismo* y el *sermoneo*, defectos congénitos en la hija de Böhl, perjudicaron al novelista [...]” (30). Lo malo viene del padre, y lo bueno viene de la madre, en un reajuste en que “la razón” tan querida por Juan Nicolás equivale a dogmatismo y falta de sensibilidad, y la pasión de Francisca es compatible con la ciencia.<sup>18</sup>

Finalmente, además de estos dos artículos, doña Blanca hace una tercera contribución al estudio de la madre e hija, que consiste en las nuevas notas al pie que aparecen con la versión del artículo sobre Fernán en *Raza Española*, más una introducción al artículo. Nada de esto se incluye en el análisis de Fernán publicado en *Blanco y Negro* en 1915, y por eso sobresale como inter-

<sup>17</sup> Al referirse a la autora con su título, “la marquesa de Arco-Hermoso,” precisamente cuando habla de su contacto con el pueblo, de los Ríos la distancia de lo popular (por no mencionar también las “habitaciones bajas” y el “taller de caridad”). Esto sería un ejemplo del elitismo del feminismo cultural, que no era ni radical ni revolucionario. También es cierto, sin embargo, que esos años, “sus años de marquesa de Arco-Hermoso,” han sido llamados “una temporada de excepcional importancia en la vida de Cecilia” (Herrero 152), y que al usar el título, Blanca de los Ríos se refiere con exactitud a ese período de la vida de la escritora, en que “se sentiría inclinada a recoger cuentos, chascarrillos, refranes y otras manifestaciones de la literatura popular andaluza [...]” (Cantos Casenave, *Fernán Caballero* 91).

<sup>18</sup> La crítica actual respalda el juicio de doña Blanca, de que la obra de la madre influyó en la de la hija. Según Marieta Cantos Casenave, citando a su vez a Herrero (92-93, 333) y Carnero (*Los orígenes* 129): “El influjo de esta enérgica mujer fue de tal grado que varios de los escritos de *Fernán Caballero* muestran grandes similitudes con los de su madre” (*Fernán Caballero* 79).



vención añadida posteriormente (en 1925) por de los Ríos. En la introducción, dice doña Blanca que la ciudad de Sevilla ahora recuerda a Fernán Caballero como suya, con unos trabajos publicados por Fray Diego de Valencina y José Sebastián Bandarán, y el discurso de ingreso de Fray Diego en la Academia Sevillana de Buenas Letras (18-21). En la primera nota nueva, llama la atención de sus lectores sobre el hecho de que este Fray Diego de Valencina ha transcrito un párrafo de doña Francisca, creyendo publicarlo por primera vez, aunque doña Blanca ya lo había incluido en la versión original de su artículo, que “sin duda el docto capuchino desconocía” (21). El pasaje en cuestión es una meditación de doña Francisca sobre su estado de ánimo justo antes del nacimiento de su hija Cecilia, y su reacción positiva ante la próxima llegada de la misma. Doña Blanca vuelve a Fray Diego en una segunda nota nueva, para corregirle otro detalle – una mala lectura hecha por el “docto capuchino” de un texto de Morel-Fatio, una fuente que doña Blanca ya había incorporado, habiéndola leído correctamente, a su artículo de 1916 sobre doña Francisca. Con estos comentarios, doña Blanca alude a la cuestión de siempre, la de las mujeres y la Academia: la sugerencia es que este religioso, por muy académico que fuera, no era tan buen investigador como ella. En su crítica tirsiana, en otra nota al pie, hace el mismo tipo de observación sobre el trabajo de Emilio Cotarelo, defectuoso “por no haber su autor consultado las fuentes originales,” y el de Manuel Serrano Sanz y Cristóbal Pérez Pastor, quienes “renuncia[ron] á los trabajos de indagación personal, sin duda por creerlos inútiles,” y por estar convencidos, erróneamente, de que “los archivos públicos y privados [...] permanecen sólo *mudos* cuando de Téllez se trata” (De los Ríos, *Del Siglo de Oro* 11-12). “No lo han estado [mudos los archivos] felizmente para mí,” añade, nombrando para su lector los archivos que ha visitado: “los de Protocolos de Guadalajara, Trujillo, Madrid y Soria, [...] el de la Corona de Aragón, [...] el Histórico Nacional y [...] el de Indias de Sevilla” (12). A Pedro Muñoz Peña, que declaró la “[i]mposibilidad de hacer la biografía de Tirso por falta de datos,” De los Ríos le llama “el más benévolo de los adversarios,” que “se declaró vencido en la lucha por el documento,” demostrando de esa manera menos fuerza de voluntad que la suya: “Yo tuve mejor fortuna, ó más terca voluntad; tuve la benedictina paciencia de leerme, folio por folio, todos los libros bautismales de todas las parroquias de Madrid en un espacio correspondiente á veinte años [...] Otras prolijas



investigaciones realicé en otros muchos archivos públicos y privados [...]” (12-13). Habiendo trabajado tanto, y con tanta paciencia, se entiende perfectamente la frustración que doña Blanca expresa oblicuamente en el comentario siguiente, sobre el mismo estudioso que no se tomó la molestia de ir al archivo:

El Sr. D. Emilio Cotarelo, cuyos grandes merecimientos en erudición española son de todos conocidos, publicó sus *Investigaciones biobibliográficas* acerca de Tirso en 1893 – terminado y premiado ya por la Academia mi *Estudio* —, y aquella obrita, que por su misma brevedad sintética y por la suma de cuestiones que inicia y apunta, constituía eficaz elemento de vulgarización, tuvo el privilegio de despertar la general curiosidad dentro y fuera de España [...]. (11-12).

Si la obra de Cotarelo ha atraído la atención del público que no han podido captar los escritos de Blanca de los Ríos, la disparidad de reconocimiento era de esperar, como primera fase del fenómeno señalado por Roberta Johnson (*Crossfire*), Maryellen Bieder (“Woman and the Twentieth-Century Spanish Literary Canon”), y Kirsty Hooper (*Stranger* y “Between Canon, Archive”): se trata de las décadas del aparente silencio femenino, descrito y lamentado aquí por una de las afectadas. El aislamiento de la investigadora que trabaja al margen del mundo científico masculino también recuerda la soledad de Matilde Cherner (ver Fernández, “Conociendo yo”), y es un obstáculo contra el que Blanca de los Ríos va a luchar, al construir una comunidad femenina alternativa.

Volviendo a su crítica sobre las dos andaluzas, la nueva introducción a la segunda versión del artículo sobre Fernán nos orienta sobre el motivo fundamental del estudio de Francisca Larrea y su hija Cecilia, cuando una vez más el polo de la razón y la lógica se equilibra, en esta ocasión con una exaltación amorosa. Dice doña Blanca que le parece justo recordar que durante el año que medió entre la muerte de Fernán Caballero y la muerte de su propia madre (desde abril de 1877 hasta mayo de 1878), los padres de Blanca trabajaron “fervorosamente” por erigir un monumento a Fernán Caballero: “monumento cuyo croquis trazado por mi padre quedó inconcluso cuando la desgracia deshizo el hogar en que nació” (18). Blanca de los Ríos anhela seguir con el trabajo empezado por sus padres, y rendir homenaje a Fernán Caballero en memoria de su propia madre: “El culto a la memoria de Fernán Caballero y el propósito de honrarla se asocian a



los más grandes amores y al primer gran dolor de mi vida y no me han abandonado en toda ella” (18). También la influye un motivo patriótico: opina que Sevilla debe consagrar un monumento a “nuestra primera novelista regional y nacional conjunta,” para imitar el modelo de Galicia, que ha reconocido públicamente a “sus tres inmortales escritoras,” Rosalía de Castro, Concepción Arenal y Emilia Pardo Bazán (18). En estos dos artículos, entonces, Blanca de los Ríos erige un monumento, recordando a su propia madre, a Fernán Caballero (asociada con su madre por el proyecto original del monumento), y a la madre de Fernán Caballero, de parte de la hija. Heroica como la protagonista de Zorrilla, esta nueva doña Inés, rediviva en vez de estatuarla, visita el panteón-archivo sevillano, ya no de los Tenorio, sino de las escritoras andaluzas, y ejerce de escultora textual. Lo que en *Don Juan Tenorio* era una preocupación con la figura paterna aquí se convierte en un interés por lo materno: Doña Blanca tiene que recuperar a Fernán y aliarla con su madre, absolviéndola de cualquier posible insulto proferido a Francisca, porque Fernán también era “madre” – en el sentido cultural, y además, porque se vinculaba personalmente con doña María Teresa Nostench, madre de Blanca de los Ríos. En las palabras de Virginia Woolf, “we think back through our mothers if we are women” (76), sobre todo si somos mujeres escritoras.<sup>19</sup> Resaltando la cadena de madres e hijas para crear una comunidad femenina de mujeres apasionadas pero a la vez intelectuales, doña Blanca echa la culpa del desaire de Fernán con Frasquita al padre Coloma, y destaca una vez más su propio papel de intercesora o remediadora: “No sé si la imaginación del autor de *Pequeñeces* abultaba este olvido de Fernán para con su madre; pero hasta por esa referencia del P. Coloma deseaba yo vehementemente conocer a la incógnita *Corina*, en quien adivinaba el precedente artístico de Fernán, cuando, como caídos del cielo, vienen a mis manos dos cuadernos de autógrafos de la madre de nuestra gloriosa novelista” (25).

De esta manera, los cuadernos que le llegan “como caídos del cielo” le ayudan a crear para las madres, y por las hijas, un monumento construido sobre una base hecha de partes iguales de pasión y ciencia: la pasión y sentimiento de Francisca Larrea, frente a sus proyectos científicos que inspiraron la creación lite-

<sup>19</sup> Para un análisis de esta teoría de Woolf con relación a la obra de Emilia Pardo Bazán, ver Tolliver, “Distinguished Friend.”



ria de su hija; los documentos con los que trabajaba ella, Blanca, investigadora, pero también la conexión apasionada que siente con las mujeres sobre las que escribe. Y por fin, doña Blanca explica la importancia de esos cuadernos en una nota al pie de la página: “Debo la revelación de estos documentos a mi ilustre amiga la condesa del Venadito – verdadera autoridad respecto a la biografía de Cecilia —, y el favor de poder consultarlos detenidamente, a la extraordinaria deferencia de la bondadosísima señora doña Josefa Herrera, viuda de Krahe, amiga y ahijada de boda de Fernán Caballero [...]” (25). En efecto, tiene acceso a los cuadernos gracias a una red (nuevo archivo, “lado colectivo de la vida”) de mujeres aficionadas a la literatura, que se contraponen a la tradición masculina de las Academias. Dado que estas dos mujeres – la condesa del Venadito y Josefa Herrera – eran andaluzas, también se puede ver su colaboración con Blanca de los Ríos como anticipación de los esfuerzos recientes de la comunidad andaluza por abrir los archivos privados a la investigación y al conocimiento popular.<sup>20</sup> Con este agradecimiento, refuerza la feminidad de la red que ha preservado y rescatado el recuerdo de Fernán. El deseo de enfatizar el sexo femenino de su comunidad intelectual también podría haber influido en sus repetidas referencias al pseudónimo *Corina*.<sup>21</sup> Si doña Blanca hace hincapié en la identificación de Francisca con Corina, será para asociar a Larrea con la protagonista de la novela epónima de Madame de Staël. Corina es, por antonomasia, la mujer intelectual y artista, abandonada al final de la novela por

<sup>20</sup> Según María del Carmen Simón Palmer, “Es imprescindible el trabajo iniciado en algunas comunidades, como la andaluza, de revisión de archivos locales porque los documentos privados facilitan una aproximación real al sujeto” (“Vivir de la literatura” 390). Kirsty Hooper también ha comentado la recuperación histórica que se está llevando a cabo ahora en Andalucía (“Between Canon, Archive”), mientras que Marieta Cantos Casenave (“Lectoras y escritoras”) informa del trabajo prolífico e importante del Grupo de Estudios del Siglo XVIII de la Universidad de Cádiz, dedicado a la investigación de la prensa.

<sup>21</sup> Más si este no era el seudónimo que solía usar. Según Guillermo Carnero, Francisca, “ferviente lectora de Chateaubriand,” se identificaba como “Cymodocea,” por *Los mártires* (“Francisca Ruiz de Larrea” 130, 121). La enciclopedia biográfica *Mujeres en la historia de España* confirma que tanto en el caso de su manifiesto fernandino, *Fernando en Zaragoza. Una visión*, como en su intervención en la segunda parte de la “polémica calderoniana” (1817-1819), firmaba “Cymodocea.” Javier Herrero da la misma información sobre el seudónimo empleado en la publicación de estos dos textos (24, nota 2; 73). Marieta Cantos Casenave (“Lectoras y escritoras”) menciona el seudónimo “Cymodocea” para *Fernando en Zaragoza*, y “Laura” para *Saluda una andaluza a los vencedores de los vencedores de Austerlitz* (1808). María del Carmen Simón Palmer, en cambio, sí que la identifica con “Corina” (*Escritoras españolas del siglo XIX* 95).



su gran amor Oswaldo, quien se casa con un personaje femenino sumiso y doméstico. Separada definitivamente de Oswaldo, se le reserva a Corina un papel importante: el de núcleo de una nueva comunidad artística femenina, ya que actúa como maestra, modelo, y madre intelectual para la hija de su antiguo amor.

Al hacer un monumento textual a las madres Corina, Francisca, y Cecilia, y al agradecer la ayuda de sus colaboradoras andaluzas, Blanca de los Ríos ofrece en estos dos artículos una defensa sutil, pero insistente, de una comunidad femenina apasionada, patriótica, y a la vez científica. La maternidad, literal o intelectual, juega un papel esencial en la construcción, estableciendo vínculos emotivos entre las diversas mujeres. Para adivinar los secretos de las desconocidas vidas femeninas del pasado, el más científico de los historiadores a veces necesita dirigirse por los derroteros que señaló Blanca de los Ríos, doña Inés no sólo para Tirso, sino para las figuras femeninas de la historia literaria de su nación. Ilustrando bien el dilema, escribe Menéndez y Pelayo en el “Prólogo” para *Del Siglo de Oro (estudios literarios)* de Blanca de los Ríos, algo parecido a lo que cita de él Pardo Bazán, sobre los peligros de la pasión en la crítica, aunque en este caso, el crítico santanderino admite la emoción como parte de la investigación. Dictamina Menéndez y Pelayo con respeto a los ensayos de doña Blanca sobre Tirso, que a veces “[s]u viva y poética fantasía” le lleva a sacar conclusiones erróneas, pero que el amor también es “fuente de conocimiento,” y la imaginación forma parte de la reconstrucción del pasado, mientras que la hipótesis, “con ser provisional, conduce al hallazgo de grandes verdades [...]” (x). Siempre habrá equívocos, pero la alternativa es no intentar descifrar los misterios (las huellas y reliquias de “the feminine emotional, intellectual, and erotic power,” Tolliver, “Relics”), y dejar que sigan las vidas ocultas en el silencio.<sup>22</sup>

<sup>22</sup> En este contexto, es interesante pensar en los paralelos entre el método usado por Blanca de los Ríos para entender la obra de Tirso, y las lecturas contemporáneas de Sor Juana Inés de la Cruz, una figura femenina importante para la historia literaria, con una biografía todavía llena de huecos e incógnitas. Véase Glantz para una comparación de las lecturas de estos dos escritores barrocos.

## OBRAS CITADAS



- BIEDER, Maryellen. “Carmen de Burgos: Modern Spanish Woman.” *Recovering Spain’s Feminist Tradition*. Ed. Lisa Vollendorf. New York: The Modern Language Association of America, 2001: 241-59.
- . “Divina y perversa: la mujer decadente en *Dulce dueño* de Emilia Pardo Bazán.” *Perversas y divinas*. Ed. Carme Riera, Meri Torras e Isabel Clúa. Valencia: Ediciones e / cultura, 2002. 7-19.
- . “Emilia Pardo Bazán and Literary Women. Women Reading Women’s Writing in Late Nineteenth-Century Spain.” *Revista Hispánica Moderna* 46.1 (June 1993): 19-33.
- . “Emilia Pardo Bazán y las literatas: las escritoras españolas del XIX y su literatura.” *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Barcelona, 21-26 de agosto de 1989*. Vol. II. Barcelona: PPU, 1992. 1203-1212.
- . “Sexo y lenguaje en Emilia Pardo Bazán: La deconstrucción de la diferencia.” *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. 21-26 de agosto de 1995, Birmingham. IV. Del Romanticismo a la Guerra Civil*. Ed. Derek W. Flitter. Birmingham: University of Birmingham, 1998. 92-99.
- . “Woman and the Twentieth-Century Spanish Literary Canon: The Lady Vanishes.” *Anales de la literatura española contemporánea* 17 (1992): 301-24.
- . “Women, Literature, and Society: The Essays of Emilia Pardo Bazán.” *Spanish Women Writers and the Essay: Gender, Politics, and the Self*. Ed. Kathleen M. Glenn and Mercedes Mazquiarán de Rodríguez. Columbia, MO: U of Missouri P, 1998. 25-54.
- BLANCO, Alda. “A las mujeres de España: The Feminist Essay of María Martínez Sierra.” *Spanish Women Writers and the Essay: Gender, Politics, and the Self*. Ed. Kathleen M. Glenn and Mercedes Mazquiarán de Rodríguez. Columbia, MO: U of Missouri P, 1998. 75-99.
- CANTOS CASENAVE, Marieta. *Fernán Caballero: entre el folklore y la literatura de creación*. Cádiz: Fundación Municipal de Cultura, 1999.
- . “Lectoras y escritoras en España, 1800-1835.” *Siglo diecinueve* 2010.
- CARNERO, Guillermo. “Francisca Ruiz de Larrea (1775-1838)

- y el inicio gaditano del romanticismo español.” *Escritoras románticas españolas*. Ed. Marina Mayoral. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1990. 119-130.
- . *Los orígenes del romanticismo reaccionario español: el matrimonio Böhl de Faber*. Valencia: Universidad de Valencia, Facultad de Filología, Departamento Lengua y Literatura, 1978.
- CEREZO PAREDES, Alicia. “‘Cada espíritu es un libro’: literatura espiritista y feminismo en la España de fin de siglo.” Presentación, Kentucky Foreign Language Conference, abril 2010.
- CHARNON-DEUTSCH, Lou. *Fictions of the Feminine in the Nineteenth-Century Spanish Press*. University Park, PA: Penn State UP, 2000.
- DONOVAN, Josephine. *Feminist Theory: The Intellectual Traditions*. New York: Continuum, 1992.
- EZAMA GIL, Ángeles. “Blanca de los Ríos, escritora de cuentos.” 26 mayo 2010. www.cervantesvirtual.com
- . “Santidad, heroísmo y estética en la narrativa de Emilia Pardo Bazán.” *Emilia Pardo Bazán: Estado de la cuestión. Simposio. A Coruña, 2, 3, e 4 de xuño de 2004*. Ed. José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín, Ermitas Penas Varela. Santiago de Compostela: Fundación Caixa Galicia, 2005. 233-58.
- FERNÁNDEZ, Pura. “‘Conociendo yo, caballero, lo mucho que vale su nombre y lo poco conocido que es el mío’: Cartas de Matilde Cherner a Francisco Asenjo Barbieri (1877-1879).” *Siglo diecinueve* 2010.
- FERNÁNDEZ, Pura, y Marie-Linda ORTEGA, eds. *La mujer de letras o la letraherida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 2008.
- GABINO, Juan Pedro. “*In principio erat Verbum*: el léxico caracterizador de la letraherida o la mujer anda en lenguas.” En Fernández y Ortega, 17-32.
- GLANTZ, Margo. *Sor Juana Inés de la Cruz: ¿Hagiografía o autobiografía?*. 26 mayo 2010. www.cervantesvirtual.com
- HERRERO, Javier. *Fernán Caballero. Un nuevo planteamiento*. Madrid: Gredos, 1963.
- HOOPER, Kirsty. “Between Canon, Archive, and Database: *Spain’s Women Intellectuales, 1890-1920*, Notes on a Work in Progress.” *Siglo diecinueve* 2010.

- . “Death and the Maiden: Gender, Nation, and the Imperial Compromise in Blanca de los Ríos’s *Sangre española* (1899).” *Revista Hispánica Moderna* 60.2 (2007): 171-85.
- . *A Stranger in my own land: Sofía Casanova, a Spanish Writer in the European fin de siècle*. Nashville, TN: Vanderbilt UP, 2008.
- JOHNSON, Roberta. *Crossfire: Philosophy and the Novel in Spain, 1900-1934*. Lexington: U of Kentucky P, 1993.
- . “Spanish Feminist Thought of the Modernist Era.” *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 35.1 (2010): 35-61.
- KLEIN, Carol E. “Emilia Pardo Bazán’s Liberal/Cultural Feminist Essays.” En *Continental, Latin-American and Francophone Women Writers. Volume 2: Selected Papers from the Wichita State University Conference on Foreign Literature, 1986-1987*. Ed. Ginette Adamson y Eunice Myers. Lanham, MD: UP of America, 1990. 41-50.
- MARTÍNEZ, Cándida, et al, ed. *Mujeres en la historia de España*. Barcelona: Planeta, 2000.
- MARTÍNEZ RUIZ, José (“Azorín”). *Diario de un enfermo*. Ed. Francisco J. Martín. Madrid: Biblioteca Nueva, 2000.
- . “La energía española.” *Revista Nueva* (25 octubre 1899), reimpresso en *Artículos olvidados de J. Martínez Ruiz*. Ed. José María Valverde. Madrid: Narcea, 1972. 165-70.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. “Prólogo.” *Del Siglo de Oro (estudios literarios)*. De Blanca de los Ríos. Madrid: Bernardo Rodríguez, 1910.
- MIRALLES, Enrique. “Letras femininas sobre las guerras del siglo XIX: miradas piadosas, miradas patrióticas.” *Siglo diecinueve* 2010.
- ORTEGA, Marie-Linda. “Amalia Domingo Soler: la escritura plus ultra, entre deseo y comunicación.” En Fernández y Ortega, 221-41.
- PARDO BAZÁN, Emilia. “Blanca de los Ríos.” *Nuevo Teatro Crítico* 1.8 (agosto 1891): 85-91.
- . “Blanca de los Ríos de Lampérez.” *Catálogo de las obras de Blanca de los Ríos de Lampérez y algunos juicios de la crítica acerca de ellas*. Madrid: V.H. Sanz Calleja, 1927. 39-48. Publicado originalmente en *La Nación* de Buenos Aires, 26 diciembre 1910: 6, con el título “Crónicas de España. Del Siglo de Oro.”
- PEREIRA-MURO, Carmen. “Maravillosas supercherías: género



- sexual y nacionalismo en los ‘Apuntes autobiográficos’ de Pardo Bazán y *Trafalgar* de Galdós.” *Hispanic Review* (Winter 2010): 71-100.
- RÍOS-FONT, Wadda. *The Canon and the Archive: Configuring Literature in Modern Spain*. Lewisburg, PA: Bucknell, 2004.
- DE LOS RÍOS, Blanca. “Doña Francisca Larrea Böhl de Faber. Notas para la historia del Romanticismo en España.” *Revista Crítica Hispano-Americana* 2.1 (1916): 5-18. Reimpreso en *Raza Española* 77-78 (1925): 3-17.
- . “Fernán Caballero.” *Blanco y Negro* (7 de nov. 1915): n.p. Reimpreso en *Raza Española* 77-78 (1925): 18-30.
- . *Obras completas. Tomo III. Del Siglo de Oro (estudios literarios)*. Pról. Marcelino Menéndez y Pelayo. Madrid: Bernardo Rodríguez, 1910.
- SÁNCHEZ LLAMA, Íñigo. “Género sexual, buen gusto y literatura en la prensa periódica isabelina escrita por mujeres: análisis de una formación discursiva.” En Fernández y Ortega, 189-200.
- SCANLON, Geraldine M. “Gender and Journalism: Pardo Bazán’s *Nuevo Teatro Crítico*.” *Culture and Gender in Nineteenth-Century Spain*. Eds. Lou Charon-Deutsch and Jo Labanyi. New York: Oxford UP, 1995. 230-49.
- SIMÓN PALMER, María del Carmen. *Escritoras españolas del siglo XIX. Manuel bio-bibliográfico*. Madrid: Castalia, 1991.
- . “Vivir de la literatura. Los inicios de la escritora profesional.” En Fernández y Ortega, 389-407.
- TOLLIVER, Joyce. “‘My Distinguished Friend and Colleague Tula’: Emilia Pardo Bazán and Literary-Feminist Politics.” En *Recovering Spain’s Feminist Tradition*. Ed. Lisa Vollendorf. New York: The Modern Language Association of America, 2001. 217-37.
- . “‘Relics’: Home, Modernity, and Dispossession in *Solitud* and *Los Pazos de Ulloa*.” *Siglo diecinueve* 2010.
- WOOLF, Virginia. *A Room of One’s Own*. Orlando: Harcourt Brace Jovanovich, 1989. [1929]

## ONCE CUENTOS DE EMILIA PARDO BAZÁN, RECUPERADOS DE LA REVISTA *CARAS Y CARETAS* (BUENOS AIRES, 1909-1916)



José Manuel González Herrán  
Universidad de Santiago de Compostela

*Para Maryellen Bieder, en Bloomington (Indiana, USA).*  
*Para Ruy Farías, en Buenos Aires (Argentina).*

Según he expuesto en otros lugares<sup>1</sup>, no todos los cuentos que Emilia Pardo Bazán escribió a lo largo de su dilatada carrera literaria se recogieron en las quince colecciones que ella misma preparó o dejó dispuestas, aparecidas entre 1885 y 1922 (*La Dama joven*, 1885; *Cuentos escogidos*, 1891; *Cuentos de Marinada*, 1892; *Cuentos nuevos*, 1894; *Arco iris*, 1895; *Cuentos de amor*, 1898; *Cuentos sacro-profanos*, 1899; *Un destripador de antaño*, 1900; *En tranvía*, 1901; *Cuentos de Navidad y Reyes. Cuentos de la patria. Cuentos antiguos*, 1902; *Lecciones de literatura, ¿1906?*; *El fondo del alma*, 1907; *Sud-exprés*, 1909; *Cuentos trágicos*, 1912; *Cuentos de la tierra*, 1922)<sup>2</sup>. Fuera de ellas quedó más de un tercio de su amplia producción cuentística, en su mayor parte diseminada en periódicos, revistas, almanaques, antologías..., hasta sumar más de doscientos cuentos *dispersos*. En estos últimos cuarenta años, gracias al esfuerzo de diversos investigadores, buena parte de esa amplia producción dispersa se ha ido recuperando, de modo que el inventario hoy disponible de

<sup>1</sup> Cfr. González Herrán (2006); y antes, Villanueva y González Herrán, “Introducción”, en Pardo Bazán, *Obras Completas*, VII (2004), pp. xi-xii. *Vid.* ahora González Herrán, “Introducción”, en Pardo Bazán, *Obras Completas*, XI [en prensa].

<sup>2</sup> Todas esas colecciones se recogen en los volúmenes VII, VIII, IX y X de las citadas *Obras Completas* (2004-2005).



todos los cuentos pardobazanianos se acerca a los 630: casi 400, recogidos por la autora en las citadas colecciones, y unos 230, entre los dispersos que se han ido recuperando y otros hasta hace poco inéditos. Pero aún es posible que queden más relatos olvidados en las hemerotecas, sin que -en algunos casos- siquiera haya noticia de su existencia. Téngase en cuenta no sólo la dilatada carrera periodística de Pardo Bazán (más de cincuenta y cinco años), sino el amplísimo elenco de publicaciones -tanto diarios y revistas como álbumes y otros libros colectivos- en que colaboró, cuyo número y listado exacto desconocemos.

Precisamente la pionera en esa tarea de recuperación de los *cuentos olvidados* de Emilia Pardo Bazán, Nelly Clemessy (que entonces firmaba como Nelly Legal<sup>3</sup>) aconsejaba rastrear en las colecciones de la prensa hispanoamericana, donde muy posiblemente habría cuentos de nuestra autora. Así ha sido, en efecto: Juliana Sinovas Maté, en *Nuevos cuentos recopilados de Emilia Pardo Bazán* (1996), rescató ocho textos -aunque no todos sean verdaderos cuentos-, la mayoría en publicaciones periódicas bonaerenses (*La Nación*, *El Correo Español*, *Plus Ultra*, *Caras y Caretas*)<sup>4</sup>. A ellos cabe añadir los once que aquí recupero, aparecidos en la citada revista argentina, *Caras y Caretas*, entre 1909 y 1916.

Acaso no sea inoportuno referir aquí cómo se produjo este hallazgo. Además del dato proporcionado por Sinovas (uno de cuyos *cuentos recopilados*, “La pierna del negro”, apareció en *Caras y Caretas* en 1921), sabíamos que doña Emilia había escrito algún texto más para aquella revista bonaerense porque, entre los manuscritos conservados en su archivo (depositados ahora en la Real Academia Galega, en A Coruña), hay alguno en el que consta la anotación “Para *Caras y Caretas*”: así sucede con el texto que Mar Novo publicó en el número 7 de *La Tribuna*, al que luego me referiré<sup>6</sup>. Pero esta razonable conjetura no tuvo confirmación hasta que una afortunada casualidad (propiciada -como suele ser frecuente en nuestro oficio- por el encuentro en un Congreso) me permitió conocer el trabajo de Ruy

<sup>3</sup> Cfr. Legal [Clemessy] (1967-1968).

<sup>4</sup> También hay alguno recuperado de publicaciones españolas, como *Nuevo Teatro Crítico*, *La Esfera*.

<sup>5</sup> Cfr. Axeitos Valiño y Cosme Abollo (2004).

<sup>6</sup> Novo Díaz (2007).



Farías “Galicia y los gallegos desde la mirada de *Caras y Caretas*”<sup>7</sup>, donde se confirmaba que en la citada revista argentina había varios textos -entre ellos, algunos cuentos- firmados por doña Emilia Pardo Bazán. Posteriormente, el propio Farías me indicó que aquellas colaboraciones podían consultarse (y así lo hice) en las fotocopias que él mismo había proporcionado al Archivo da Emigración Galega, del Consello da Cultura Galega, en Santiago de Compostela, cuyas facilidades de consulta y permisos de reproducción agradezco expresamente. Pesquisas y gestiones posteriores me permitieron acceder, con la ayuda de mi colega Maryellen Bieder, a una colección completa de aquella revista, donde aparecieron más textos de doña Emilia. Parece justificado, pues, que dedique este trabajo a ambos investigadores, en agradecimiento a su valiosísima ayuda, y también porque me hayan dado permiso publicar esos cuentos, en cuyo descubrimiento ambos han tenido un papel fundamental.

En total, las colaboraciones firmadas por Emilia Pardo Bazán en *Caras y Caretas*, entre 1905 y 1921, fueron al menos treinta y cuatro; entre ellas, veintiséis cuentos<sup>8</sup>, de los que diez podrían entrar en la categoría de *olvidados*, pues ni se habían recogido en las recopilaciones arriba mencionadas, ni tampoco habían aparecido en otras publicaciones periódicas españolas de esos años. Si aquí publico once es porque el titulado “Auténtico” no es sino una versión previa y diferente de “Argumento”, recogido en *Cuentos trágicos*, 1912<sup>9</sup>: algo relativamente frecuente en la autora, quien más de una vez aprovecha la oportunidad de reunir una

<sup>7</sup> En Lojo *et al.* (2008), pp. 199-269.

<sup>8</sup> “La hoz” (3.8.1907), “La mosca verde” (24.8.1907), “Otro año...” (4.1.1908), “La leyenda de la torre” (8.2.1908), “Aire” (9.5.1908), “Mal de Ojo” (1.8.1908), “Ofrecido” (23.1.1909), “La Fuerza” (22.5.1909), “El peligro del rostro” (30.10.1909), “La bandeja” (9.7.1910), “Auténtico” (29.10.1910), “El conde recuerda” (10.6.1911), “Bajo el sol” (18.5.1912), “Calladamente” (31.5.1913), “Lo de siempre” (13.9.1913), “La perla rosa” (4.10.1913), “Só tierra” (24.1.1914), “Por la boca muere el pez” (16.5.1914), “Decadente” (24.4.1915), “Ricachembra” (18.9.1915), “El malvís” (2.9.1916), “Remedio infalible” (25.11.1916), “Confidencias” (6.4.1918), “La cita” (1.2.1919), “El aire cativo” (12.4.1919), “La pierna del negro” (28.5.1921). Según el catálogo de Clemessy (1972), sólo cuatro de ellos se habrían publicado antes en otros periódicos españoles: “La perla rosa”, en *El Imparcial*, el 25 de marzo de 1895; “El malvís”, en el nº 65 de *La Esfera*, en 1915; “Confidencias”, en *El Imparcial*, el 5 de diciembre de 1892; “La cita”, en el nº 38 de *La Ilustración Española y Americana*, en 1909.

<sup>9</sup> En el citado catálogo de Clemessy (1972), donde consta la referencia completa de publicación previa, en prensa periódica, de la mayor parte de los cuentos, no consta la de este; lo que podría indicar que, antes de recogerse en el libro de 1912, sólo habría aparecido en *Caras y Caretas*, en octubre de 1910.



colección de cuentos para corregir alguno de ellos<sup>10</sup>; a veces - como en este caso- de manera muy notable. Por ello me ha parecido útil reproducir aquí la versión publicada en la revista argentina.

Para no alargar excesivamente este trabajo, prescindo del estudio detenido de estos cuentos, tarea que dejo para otra ocasión; o que bien pudieran llevar a cabo, con más acierto, quienes, en estos últimos tiempos y con excelentes resultados, vienen ocupándose de los cuentos de doña Emilia. Me limitaré aquí a la mínima presentación y comentario imprescindibles para su más precisa comprensión, interpretación y valoración.

“La fuerza” está ambientado en el conocido escenario de Marinada: ya en sus primeras líneas se menciona la tertulia de “La Pecera”, que tan importante papel tiene en *La piedra angular* (1891); pero su protagonismo no corresponde a los burgueses de aquella “elegante sociedad”, sino a los cargadores del Muelle. Con todo, lo más interesante de este curioso relato es cómo la aparente moraleja del relato (“¡La victoria de la ciencia!”) resulta desmentida en sus últimas líneas: “La Fuerza y la Naturaleza se habían vengado”.

“La bandeja” es, en mi opinión, el mejor del grupo aquí rescatado: una historia moral, que recuerda mucho a esos *ejemplos* usuales en los sermones o libros piadosos para denunciar la corrupción en esa alta sociedad de “ultraexquisito modernismo” (por emplear la expresión que califica el traje de la protagonista), y cuya impresionante crueldad -la muerte de un niño, víctima de la insensata vanidad materna- parece anunciar la de otro relato de la autora, “Durante el entreacto”, publicado en *La Ilustración Artística*, en 1911, y recogido en *Cuentos trágicos* (1912).

Como ya advertí, “Auténtico” es una versión previa de “Argumento”, que la autora incluyó en la misma colección de *Cuentos trágicos*<sup>11</sup>: no es este el lugar para señalar, comentar y explicar las notables y abundantes diferencias textuales que hay entre ambas versiones, hasta el punto de que la recogida en el libro supone una reescritura -no sé si mejorada- de la aparecida en la revista bonaerense. Pero tales cambios no alteran la esencia

<sup>10</sup> Así sucede con “El viaje de novios de Mister Bigpig”, publicado en *El Liberal* el 27 de diciembre de 1896, y “Boda”, en *Album Salón*, tomo IV, 1900, que se recogen - bastante modificados y titulados, respectivamente, “Por España” y “La boda” - en el volumen de cuentos *Sud-exprés*, de 1909.

<sup>11</sup> En Pardo Bazán, *Obras completas*, X (2005), pp. 518-521; el texto que luego cito, en la p. 520.



de esa historia, también *ejemplar*, cuya tesis refleja bien el pensamiento social de la autora, que pone en cuestión uno de las conquistas más preciadas para el movimiento obrero: “la huelga es un derecho”, dice lacónicamente el obrero en “Auténtico”; “con la huelga nos defendemos de los patronos. Ejercemos un sagrado derecho”, amplía el de “Argumento”.

“El conde recuerda” se reduce a un diálogo, sobre el verdadero sentido de la pobreza voluntaria, el desprendimiento y la caridad, entre dos personajes innominados, un conde y un mendigo, que en las líneas finales se identifican como León Tolstoi y Francisco de Asís: dos personajes muy queridos por la autora, que dedicó al santo italiano uno de sus libros tempranos (*San Francisco de Asís*, 1882), y al escritor ruso una notable necrológica, en *La Lectura* (1910-1911). Fue, sin duda, el fallecimiento del autor ruso lo que motivó, también por esas fechas, la escritura del cuento que nos ocupa, y de otros con idéntico protagonismo: “El Conde sueña” (1911), “El Conde llora” (1911) y “El espíritu del Conde” (1918)<sup>12</sup>.

“Bajo el sol”, toca un asunto varias veces tratado por la autora -las formas y procedimientos de una justicia elemental y primitiva-, pero con una ambientación poco usual en ella: una Andalucía de bandoleros, guardias civiles y braceros, lo que le lleva a reproducir, de forma tan tópica como se hacía en el teatro y la zarzuela de esos años, el habla popular andaluza. Mucho más lograda es la espléndida imagen visual que abre el relato, o la impresionante recreación de emociones y sentimientos: el miedo de los braceros, la ferocidad de los bandidos, el cruel castigo al delator, el heroico silencio del Melero (“Morir, bueno; pero denunciar a su padre, eso no”), su demorada venganza, la amenaza pendiente (“¡Ay del Melero, si un día sale!”).

“Calladamente” podría encuadrarse entre los cuentos policíacos de la autora, excelente cultivadora de tal modalidad: la indagación acerca de cómo se ha cometido un delito, aparentemente inexplicable (aquí, el robo en la vivienda de unas ancianas, tías del narrador y coprotagonista, aprovechando su ausencia veraniega), pesquisa que concluye al descubrirse no tanto el delincuente -algo que el relato resulta evidente casi desde el princi-

<sup>12</sup> Respectivamente, en *El Imparcial*, 2 de enero de 1911; *La Ilustración Española y Americana*, 22 de noviembre de 1911; y *El Imparcial*, 14 de enero de 1918. Ninguno de ellos pasó a las recopilaciones de cuentos que publicó la autora, y se recogen en Pardo Bazán, *Obras Completas*, XI [en prensa].



pio- como su estrategia. Pero, tanto o más que policíaco, este es un cuento psicológico, cuyo enigma principal afecta a la compleja personalidad del narrador (“una especie de enfermedad moral que padezco: algo que pudiera llamarse el desprecio de mí mismo. Siempre creo que no sirvo para nada, que todo me ha de salir mal, que voy a decir o hacer algo ridículo, y esta aprensión me paraliza y me cohibe en sociedad”).

“Lo de siempre” ejemplifica muy bien -acaso mejor que otros cuentos muy citados- el pensamiento feminista de doña Emilia: la historia de Mariana, la muchacha que, disfrazada de varón, entra a trabajar en una imprenta y pronto es admitida, como uno más, por sus compañeros, enérgicos defensores de la libertad y la igualdad: “Es menester que tos seamos iguales, y que el sol nos caliente a tos”, proclama uno de ellos; lo que corrobora -con sutiles matices- el supuesto Mariano: “Cada vez que nace un ser humano, nace un derecho, un derecho que no se puede negar, que está escrito en el alma. Y quien tiene un derecho, debe exigir que se lo reconozcan. Es un cobarde el que no lo exija”. Pero todo cambia cuando sus compañeros descubren su condición femenina: rechazada por sus falsos compañeros, Mariana abandona el taller, mientras ellos proclaman a coro: “¡Lo primero, puño, es ser hombre!”

“Por la boca muere el pez”, aunque en una primera lectura parezca poco más que un chascarrillo, a propósito de los riesgos derivados de la fatuidad masculina en temas de amoríos y conquistas, en realidad constituye una desengañada reflexión sobre la fidelidad -entre amantes- y la lealtad -entre amigos-; y todo ello ambientado en el mundo de las tiendas madrileñas, y sus dependientes reclutados entre la emigración provinciana.

“Decadente” ofrece una curiosa reflexión sobre el sentido de ese término: el protagonista del relato es un oficial de la Marina francesa, un *decadentista* que reniega de conceptos anticuados como el patriotismo, más admirador de España que de su patria, y que, puesto en la prueba de una batalla naval -en la Gran Guerra, del 14-, adopta una actitud de impresionante impasibilidad. Pero, más que el retrato de ese personaje, el relato evidencia la maestría de la autora en la descripción de los horrores de la guerra: “Uno nadaba con un pie seccionado, dejando teñida el agua; otro, al nadar, perdía, horrible cosa, sus intestinos, que acabaron por desprenderse del todo, y de un lado fue el paquete entero y de otro el vacío cofre del cuerpo, aun con alientos de vida.”



“Ricachembra” es otro de los relatos que cuya historia explica el sentido del título (“la duquesa era de aquellas ricas hembras castellanás”); la historia, que, como en otros muchos relatos de la autora, es contada por uno de los personajes, parece tomada del viejo anecdotario de la aristocracia española, que doña Emilia (“La Condesa de Pardo Bazán”, firma este texto<sup>13</sup>) conoce bien: un rasgo de dispendio y derroche, que pone en evidencia la tacañería de un embajador francés.

“Remedio infalible” es un extraño relato, teñido de un macabro sentido del humor (no muy frecuente en la autora), donde se explica un suicidio, justificado en estos términos por el propio narrador: “Para que supiesen por qué razones voy a colgarme de un clavo -pensó Rafael muy poco antes de realizar su funesta resolución,- tendrían que estar dentro de mí, haberme seguido paso a paso, y sólo así se convencerían del incomprensible encarnizamiento y tenacidad con que me persigue la mala suerte”. Una versión algo diferente de este relato, procedente del borrador manuscrito conservado en los fondos pardobazanianos que custodia el Archivo de la Real Academia Galega, se publicó en *La Tribuna* con el título (propuesto por su editora, pues el manuscrito no lo tiene) de “Un tiritito”: en esa versión el suicida anuncia que lo hará mediante un disparo.

Transcribo aquí esos once cuentos, tal como aparecen en *Caras y Caretas*, en las fechas que se indican: corrijo algunas evidentes erratas, así como la puntuación, en los casos en que me parece confusa o manifiestamente errónea; también algunas deficiencias ortográficas (que no cabe atribuir a la autora); y, en general, adapto los textos a la normativa académica vigente; aunque respeto -como suele hacerse- su peculiar empleo del adjetivo ‘primer’ ante sustantivos femeninos (“la primer amonestación”, “la primer andanada”, “la primer esquina”).\*

<sup>13</sup> Así lo venía haciendo, en sus colaboraciones publicadas en España, desde mayo de 1908; aunque, en estos cuentos publicados en *Caras y Caretas* sólo lo hace a partir de “Bajo el sol” (1912).

\* Este trabajo forma parte del proyecto de investigación *Ediciones y estudios críticos sobre la obra literaria de Emilia Pardo Bazán* (Referencia: HUM2007-65117), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, que dirijo en la Universidad de Santiago de Compostela.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AXEITOS VALIÑO, Ricardo y Nélida COSME ABOLLO, *Os manuscritos e as imaxes de Emilia Pardo Bazán: Catálogo do Arquivo da familia Pardo Bazán*, A Coruña: Real Academia Galega, 2004.
- CLEMESSY, Nelly, *Les contes d'Emilia Pardo Bazán (Essai de classification)*, Paris: Centre de Recherches Hispaniques-Institut d'Études Hispaniques, 1972.
- FARIAS, Ruy, "Galicia y los gallegos desde la mirada de *Caras y Caretas*", en María Rosa Lojo *et al.* (eds.), *Los "gallegos" en el imaginario argentino*, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2008, pp. 199-269.
- GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel, "La recuperación de los cuentos dispersos de Emilia Pardo Bazán, desde 1970", en J. M. González Herrán, C. Patiño Eirín y E. Penas Varela (eds.), *Actas del II Simposio "Emilia Pardo Bazán: Los cuentos"*, A Coruña: Casa-Museo Emilia Pardo Bazán – Real Academia Galega, 2006, pp. 261-270.
- \_\_\_\_\_ (ed.), *Emilia Pardo Bazán: Obras Completas: vols. XI y XII, Cuentos dispersos I (1865-1910).- Cuentos dispersos II (1911-1921)*. Madrid: Fundación J. A. de Castro [en prensa].
- LEGAL [CLEMESSY], Nelly, *Emilia Pardo Bazán, contes perdus et retrouvés*, Thèse de doctorat, Université de Montpellier, 1967-1968 [inédita].
- NOVO DÍAZ, María del Mar, "El taller de la escritora: «Diálogo» y [«Un buen tiro»], dos cuentos desconocidos de 1916", *La Tribuna*, 5 (2007), pp. 438-465.
- PARDO BAZÁN, Emilia, "El Conde Leon Tolstoi", *La Lectura* diciembre 1910-enero 1911; recogido en *Obras Completas*, III (H. L. Kirby Jr, ed.), Madrid: Aguilar, 1973, pp. 1497-1519.
- SINOVAS MATÉ, Juliana (ed.), *Nuevos cuentos recopilados de Emilia Pardo Bazán*, Burgos: Berceo, 1996.
- VILLANUEVA, Darío y José Manuel GONZÁLEZ HERRÁN (eds.), *Emilia Pardo Bazán: Obras completas (Cuentos)*. VII: *La Dama joven. Cuentos escogidos. Cuentos de Marineda*, Madrid: Fundación J. A. de Castro, 2004. VIII: *Cuentos nuevos. Arco iris. Cuentos de amor. Cuentos sacro-profanos*, Madrid: Fundación J. A. de Castro, 2005. IX: *Un destripador de antaño. Historias y cuentos de Galicia. En tranvía (Cuentos dramáticos). Cuentos de Navidad y Reyes. Cuentos de la patria. Cuentos antiguos. Lecciones de literatura*, Madrid: Fundación J. A. de Castro, 2005. X: *El fondo del alma. Sud-exprés (Cuentos actuales). Cuentos trágicos. Cuentos de la tierra*, Madrid: Fundación J. A. de Castro, 2005.

## LA FUERZA

No dejó de producir efecto aquella noticia en la elegante sociedad "La Pecera" donde se comenta acaloradamente cuanto atañe a la vida esportiva y a los espectáculos públicos; pero el verdadero revuelo se armó en el Muelle; el vasto y polvoriento Muelle marinedino, en que el mismo suelo parece sudar fatigado, y en que árboles y malecones están como rendidos del trabajo, incesante y penoso.

Mientras bajo la irradiación inflamada de un sol de agosto, se procedía a cargar en carros y camiones bocoyes de aguardiente y barricadas de portland, los faeneros charlaban del caso.

-¡Bah! Sería una mentira para llevar gente al Circo -opinaban los viejos, escépticos y ahitos de los engaños de este mundo. Los jóvenes tomaban más en serio la cosa. Los periódicos lo habían dicho; y los periódicos todo lo saben. Él era un hombre flaquito, consumido, de allá de muy lejos, del Japón; y así esmirriado, podía con cuantos se le presentasen; los echaba a tierra, los vencía, no se sabe por qué artes y habilidades, pero sin fuerza ninguna. Él desafiaba a cualquiera, y nadie le tumbaba. Como que ofrecía "un porción" de dinero a quien le derribase.

-¿Y dices que flaco, flaco?...

-Parece "tisis" -repetía el más intelectual de los cargadores, un cierto Juanito el Bocalán, borrachín, que había visto por sus ojos, aquella misma mañana, al campeón del mundo, como le llamaban los carteles. Y los compañeros se miraron atónitos, invadidos por nueva incredulidad. ¡No podía ser! ¡Que no les viniesen a ellos!... Donde están unos buenos puños, unos brazos así; ¡donde está un hombre de pelo en pecho! Y se miraban los pectorales, velludos, al través de las despechugadas camisas. ¡Un esgalichado! Cuentos y cuentos... ¡Que se lo trajesen allí!

-Dicen que en todas partes venció -insistía Juanito, aguardentoso.

-Bueno, embusterías, pagas la entrada en el Circo y nada más... Quisiera yo ver a ese agarrado con el Toro. ¡Eh, tú, Toro! ¿qué dices? ¿Te puede a ti ese de fuera?

El llamado "Toro" se volvió, estregándose la manga por la frente, que el sudor inundaba. Era un mocetón admirable, soberbio ejemplar humano.

No demasiadamente alto; doble, recio, musculoso, de testuz que justificaba el sobrenombre, de ojos de fuego, de poderosa fisiología.

Modestamente -como cumple al verdadero fuerte- respondió entre dientes el Toro, por su nombre Santos Tugín:

-No sabemos...

Pero, si él no era amigo de jactancias, la brigada de cargadores fanfarroneaba por él: habían encontrado su héroe, su grande hombre, en quien encarnar el único orgullo de los pobres trabajadores, el orgullo



ancestral; el de la fuerza. Ya le empujaban a la hazaña, con toda la energía de sugestión de la muchedumbre.

-Anda con él, Toro, que también te ganas buen dinero.

-Alza, que le pones la ceniza en la frente.

-Re... que se vea si somos mariquitas los del muelle ¡que se vea, rayo, corcho!

El Toro callaba. Cuanto más hombre es un hombre, mejor presente en lo que se va a meter... Hacía movimientos de hombros, protestas de indiferencia, alardes de desdén. Pero sus amigos sabían interpretar perfectamente aquellos gestos. ¡Saldría a plaza el Toro! El honor de Muelle de Marinada quedaría a salvo.

Y, aquella noche, el Circo tuvo uno de esos llenos rebosantes, que hacen tumultuoso y picado como el mar el concurso. Prensados, asfixiados, los espectadores estaban en disposición de amotinarse. Allí se encontraba el Muelle en pleno -faeneros, boteros, marineros-, pendientes del drama que se anunciaba con cuchicheos misteriosos. Un murmullo de ironía y desprecio corrió entre aquella gente ruda, cuando salió a la pista el famoso campeón del mundo.

Era el japonésillo de formas simiescas, de rostro impasible, frío, añiñado a pesar del bigote lacio que contribuía más que a darle aire viril, a exagerar la caricatura de sus facciones. Las líneas de su cuerpo bajo el *maillot*, se adivinaban tan míseras que recordaban los sueños del ascetismo medioeval, simbolizadores de la pureza en la supresión de la carne. Semidesnudo, conservaba -nota cómica- sus quevedos; y la gente de arriba se espurriaba de risa al observar este detalle. Inmediatamente corrió un mote: le llamaban "cuatro ojos". Detúvose el campeón en medio de la pista, grave y sencillo, y fue lanzado el reto: allí estaba Miajiro, luchador invencible, en espera de que alguien bajase al redondel para disputarle el lauro. Y, entre el silencio que se produjo -mientras el asiático esperaba cruzado de brazos pero sin asomos de alarde arrogante-, un rumor de emoción bajó del gallinero. Hasta los señoritos lo susurraban ya: ¡había un luchador, un hércules!

Y, en efecto, el hércules descendía, aparecía, entraba en el redondel, con los brazos colgando, con aire más bien zopo y tímido, como si de antemano se avergonzase de su proeza. Llevaba el torso ajustado en su camiseta de marinero, rayada, de algodón que, con el pantalón de dril, era su vestimenta. La humanidad, ridiculizada en la exigua persona de Miajiro se sintió realizada en el jayán membrudo, estatua de granito que ha dorado el sol e impregnado de su salitre el mar. Avanzó el Toro, ceñudo y tranquilo, y aplicando la diestra morena y callosa al hombro de su adversario, pronunció, lacónicamente:

-¡Aquí estoy yo! ¡Venga conmigo!

Hubo otro rumor de simpatía. El asiático hizo una señal de cortés asentimiento. Arriba, los faeneros rugían de gozo. ¿Por qué se sonreían los señoritos, los *papulitos* de las sillas? ¿Si dudarían de la victoria del Toro?



Antes de nada, el gesto caballeresco... Miajiro tendió la mano a su contrincante. En las sillas se hablaba del jayán; alguien sabía leyendas, rasgos de inaudito vigor, una diligencia a todo correr parada en seco; un camión volcado, muchísimos quintales de peso, sostenidos con el hombro para que no muriese aplastado el conductor... ¡Ah, el Toro era mozo de cuenta! Pero nada podría contra la ciencia profunda de Miajiro. La fuerza ha cesado de ser el dato decisivo; está dominada por la inteligencia, por los conocimientos anatómicos... Y los señoritos, que nunca se atreverían a presentarse con la sutil camiseta del campeón del Muelle; que se sentían, en su estructura, más semejantes al japonés, celebraban de antemano, involuntariamente, la humillación del bárbaro, del coloso. Hubo un silencio trágico, cuando la montaña de carne, con todo su peso, con toda su voluntad de vencer cayó sobre el jimio... Se agarraron, y casi desapareció Miajiro entre los brazos membrudos. Permanecieron asidos, enlazados, un espacio de tiempo, que la ansiedad acortó y alargó a su capricho. Se veían los codos secos y menudos de Miajiro, moviéndose sin ardor, despacio, mientras los puños ciclópeos del Toro se agitaban con precipitación violenta, cayendo a bulto, ya en el aire, ya encima del cuerpo débil del adversario...

Pero ¿qué sucedía? ¿Qué cosa inverosímil presenciaban las gentes del Muelle, asombradas, furiosas? El corpachón del Toro se bamboleaba, temblando, como una montaña que estremece el terremoto. Un grito, una queja ronca, de sufrimiento horrible, se exhalaba de su garganta... Sin aparato, sin violencia aparente alguna, caía el Toro derrumbado, y encima el monillo, triunfante -un poco acongojada la respiración, eso sí, la cara gris, que es como palidecen los de raza amarilla- pero sereno, con el fulgor de sus eternos quevedos sobre la nariz mongólica...

El del Muelle, desmayado, no rebullía. ¿Qué golpe especial habría recibido? Los de las butacas emitían hipótesis. ¿Le habrían torcido el codo? ¿Prensado las vértebras cervicales? ¿Atacado el plexo solar? ¿Apretado la carótida? ¿Roto el hueso de la nariz? Se recordaba el famoso principio de tal lucha -el mismo de la concurrencia vital: "Todo es lícito". ¡La victoria de la ciencia! Las terribles *llaves* de Miajiro, defensa del desmedrado contra el vigoroso. Y cada gomoso de ruinas formas y cada burgués ventruado se imaginaba a sí mismo empleando estratagemas físicas contra los ladrones, y convertido, gracias a la ciencia, en invencible...

Arriba, la cólera y el despecho sofocaban hasta el clamoreo iniciado. ¡Haber tumbado al Toro! ¡Tumbarlo así, con "treidurias"! Una mujeruca de marinero, persignándose, repetía, llorosa:

-Tiene que ser cosa del trasno; arreniégo...

Pero al volver en sí el Toro, con su generosidad tosca de valentón, se sacudió un poco, murmurando:

-Estuvo bien... Lo que hizo él pude hacerlo yo... Pero el que no sabe, que se "festidie"...



Y de aquí no le sacaron sus compañeros. Se encogía de hombros cuando le hablaban de malas artes y, broncamente, refunfuñaba:

-Llevó lo suyo...

Pocos días después, durando aún en el Muelle el amohinamiento de la derrota, los periódicos locales volvieron a hablar de Miajiro, que andaba allá por Santander...

Los de la Pecera se asombraron.

-¡Se muere! –repetían.

-Sí, tiene continuos vómitos de sangre... delira... Parece que se trata de un desgarramiento en el estómago...

Y un recuerdo plástico les evocó la manaza del Toro, sus puños férreos...

La Fuerza y la Naturaleza se habían vengado, el Muelle triunfaba...

(*Caras y Caretas*, 22 de mayo de 1909)

## LA BANDEJA



Al retirarse el doctor, la señora de Martel quedó muy pensativa. Sería cosa de creer que el asunto de su meditación lo formasen los complicados y apremiantes encargos del médico: a tal hora la cucharada, a tal otra el alimento, en tal cantidad y de tal clase, con tal intervalo la píldora laxante, si ocurría tal fenómeno avisarle volando... Sin embargo, las ideas de la bella señora, en aquel preciso momento, giraban en torno de distinto problema.

¡Qué mal caía la enfermedad del nene! ¡Precisamente aquel día, el lunes de Carnaval, señalado para el *costumé* en casa de Ambas Castillas! Seguramente, en la vida mundana, fiesta más o menos no quita ni pone; pero todo depende de las circunstancias, y las circunstancias querían que Carola Martel tuviese empeñado el amor propio en asistir a la función. Desde hacía tres años, la Martel, semi-introducida, trataba de conseguir la relación y el convite de la Ambas Castillas, sin lograrlo. Dijérase que la altiva duquesa ponía especial empeño en mortificar con un alejamiento estudiado a la neófita, cuya belleza, de moda entonces, negaba con involuntaria envidia de mujer ya en su ocaso; y la malevolencia de la gran señora, de tanto prestigio social, tenía a Carola en entredicho, impidiendo que se le abriesen muchas puertas. Habían corrido voces de que la Ambas Castillas juraba que la Martel no sabría nunca de qué color eran los muebles de su casa. Y Carola, desesperada, al anunciarse un *costumé* pequeño y muy escogido en la señorial residencia, puso en juego todos los resortes, y por último acudió a los ardides de la coquetería, engatusando a uno de sus adoradores, político de altura, a quien la Ambas Castillas no podía negar un favor... Al recibir la cartulina, Martel creyó volverse loca de júbilo orgulloso. ¡Qué triunfo!

El complemento de la victoria sería que la viesen allí, pero en el esplendor de su hermosura, de aquella beldad morena y pálida, provocadora, realzada por el traje, que remitiría de París un modisto de campanillas. Ese era el secreto de Carola: ni a sus más íntimas amigas había hablado, ni de la invitación, ni del traje. Reservaba el efecto de la sorpresa, para que fuese mayor. ¡Qué de caras largas! ¡Qué gloria al día siguiente, y qué despecho en las omitidas por la duquesa al hacer su selección exquisita!

Y, en tal ocasión, sobrevenía la enfermedad del pequeño... El único, una monada, un chiquitín de dos años, moreno como su madre, de cabeza rizadita. Padecía frecuentemente inquietadoras convulsiones, en que su vida estaba en peligro; salvado de un ataque a fuerza de cuidados, el médico avisaba que si se repitiese, no se le descuidase un minuto y se le diesen las pociones y píldoras con matemática exactitud. ¡Qué fatalidad! ¡Hasta la ausencia del marido, por uno de aquellos



negocios que producían el dinero y sostenían el lujo de Carola! ¡El marido, el padre, que al marchar tanto había encargado que se atendiese al nene!

¡Precisamente aquel día; aquel y no otro! Carola recorría febrilmente los aposentos de la casa, esperando no se sabe qué, un suceso impensado, que modificase la situación. ¿Tal vez la criatura se pondría, en un instante, buena del todo? ¡Los chiquillos son la flor de la maravilla! Y se acercaba a la cama, y la arreglaba, y preguntaba al pequeño, imitando su media lengua:

-¿Ya tás mejor, velá! ¿Vas a levantate? ¿Voy a taerte mutos. mutos juguetitos?

Respondía un gemido débil y un gesto de indiferencia dolorosa... Cuando un chico no se anima al oír nombrar juguetes... Carola, a la hora señalada, entre halagos, le dio la poción. Y la criatura -como siempre que la poción surtía su benéfico efecto- abrió los ojitos, pareció despabilarse un poco. Luego, recayó en el sopor.

A medio día, previo el telegrama -“Recoja estación”...-, llegó el cajón procedente de París, que contenía el traje... Temblona de emoción, la señora lo hizo abrir en su tocador, lejos del cuarto del enfermito, para que no le molestase el ruido. Fue colocando las prendas sobre un sofá. ¡Oh, qué maravilla, qué sueño de traje! Era de “Salomé”, lo que a nadie se le habría ocurrido. Túnica de gasa sombría encima de la funda de seda de un rojo extraño -el rojo del reflejo del poniente- y bordados orientales en que se mezclaba el hilillo de oro y las pedrerías coloristas que realizaban, con el contraste de su pesada riqueza bárbara, la finura fluída de las telas que debían -era la frase del modisto-, en lo posible, adherirse al cuerpo. ¿Cómo estaría ella con aquel traje? Sin tardanza, se desnudó para la prueba. Casilda, la niñera, atendería al pequeño... Y, ante el espejo de tres lunas, se revistió la túnica de la princesa de Galilea, sus ajorcas fastuosas, su estola deslumbrante, su tiara original... Dio un grito de placer. Estaba hermosísima. Era un cuadro, el capricho de un artista, algo inolvidable. ¡Qué de homenajes! ¡Qué de hipérboles en las revistas, al otro día! ¡Qué de miradas envidiosas, y qué de ojeadas de codicia, halagüeñas por lo insolentes! Se volvió a mirar. ¡Y no poder lucir aquel traje, picante combinación de un sentido arqueológico ilustrado y de un osado y ultraexquisito modernismo! ¿Quién sabe? De aquí a la noche... ¡Bien podía presentarse la mejoría!...

Una mirada al reloj la alarmó algo. ¡Pasaba de la hora de la cucharada! Corrió; en su precipitación, dominaba esta idea: el haberse olvidado de la cucharada podía ocasionar que el chico se empeorase, y si se empeoraba, ya definitivamente... Al acercarse a la cama, parecióle que se había empeorado, en efecto. Más postrado que nunca... Tan amodorrado... Le llamó:

-¡Baby! ¡Baby!



- Ni entreabría los ojos...

¿Era o no era mala sombra? Nada; que no iría a la fiesta; que no luciría su traje; que no gozaría ese triunfo de vanidad femenil, el que había de situarla, de una vez, en primera línea social, su sueño, su anhelo, su ideal de mujer guapa! ¡Y lo que supondrían los maliciosos! Que la invitación no existía, o había sido hecha de un modo que no permitía aceptarla, de un modo humillante, por fórmula; o que la bella Carola no tenía traje -¡no era cosa de colgarlo en el balcón, de congregar a una reunión para enseñarlo!- En fin, un desastre mundano, un *fiasco* social...

Otra vez, en su contrariedad, olvidó la cucharada, los remedios... Anochece. Encendió una lámpara velada. Caviló largamente, en aquella semipenumbra de cuarto de enfermo. La voluntad se acentuaba. ¿Después de todo, por qué no había de ir? El niño ni estaría mejor ni peor por eso. Una hora; una aparición en los salones, de más efecto, cuanto más breve -lo bonito, lo *chic*-, dejarse ver poco-; y volvería a casa sin que se hubiese advertido su ausencia! Sí, era lo acertado. Tranquilizada con la resolución, se ocupó del pequeño. Le dio -tardíamente- la poción, y, sin intervalo bastante, las píldoras. ¡Ya las nueve y media! ¡Hora de empezar a vestirse! El oficial del peluquero francés que había llegado, apuraba, hablaba de marcharse; tenía otras casas donde le estaban aguardando con prisa... Y Carola se decidió: vistióse; después la encresparían el pelo, la pesada melena suelta de Salomé...

A cosa de las once menos cuarto, la madre volvió a la cabecera del enfermo.

La niñera dormitaba en una silla.

-Retírese... Que venga Ketty...

Ketty era la *bonne* inglesa, aficionada en secreto al wisky.

La señora, sola ya con el enfermito, se acercó a la cama y miró... Retrocedió. El chiquitín estaba inmóvil, color de cera. Le tocó. Frío, frío... ¡Qué frío aquel!

-¡Muerto, muerto! -repetía mentalmente, cruzando las manos donde tintileaban las ajorcas de la princesa hebrea.

Tuvo un instante de sufrimiento agudo, el instinto de la hembra que pierde a su cría. Los ojos se le aguaron.

-¡Baby! ¡Baby!

Fue un momento... Después recordó una frase del peluquero:

“¡Oh, nadie podrá esta noche compararse con la señora!”

Realmente, ¿qué hacía con quedarse allí... qué hacía? Ya, ¿para qué?... Y, rápidamente, subió la colcha hasta cubrir la carita cerea...

-No despertarle -advirtió a Ketty, que entraba.- Ha cogido el sueño...

Y se retiró, y salió de su casa, llevando en la imaginaria bandeja de la cruel Salomé, no la cabeza del Bautista, sino el cuerpo muerto de un

niño y el corazón desgarrado de un hombre, -porque el padre adivinó, supo y no perdonó nunca...

Aquel matrimonio quedó disuelto moralmente. ¡Uno más!...

(*Caras y Caretas*, 9 de julio de 1910)



## AUTÉNTICO

¿Quién no le conoce, no en la ciudad, en las cuatro provincias, y aun más allá, ultrapuertos? La fama de su ciencia, o más bien de sus geniales aciertos y de sus rarezas típicas, va adquiriendo proporciones de leyenda. Se tiene en él, no confianza, fe ciega, y también inspira terror. ¡No por los honorarios modestos que reclama! Eso, nunca; pues para el doctor... llamémosle el doctor Zutano, existen ciertas zarandajas, como la conciencia, el alma, la otra vida, y por consecuencia, la moral médica más escrupulosa. Infunde miedo por sus desplantes, por sus ironías, por su segunda vista, de escocés, por sus burlas, por sus regaños, por su originalidad, por lo imprevisto de sus prescripciones. La gente, al entrar allí, se palpa con zozobra.

-¿Me ordenará, para curarme la ictericia, que me corte un brazo?  
¿Me hará afeitarse al rape? ¿Arrancarme las patillas?

Abre el doctor su consulta a las ocho en invierno, pero desde las cinco hay gente en su acera, en su portal, en los rellanos de su escalera, y, si el fámulo consintiese, en su antesala. Al entrar en ella, se dividen los clientes: en un aposento, los de pago; en otro, los pobres. Por uno de éstos empieza invariablemente la consulta. Después, un rico. Y así alternan, hasta que rendido de cansancio, a horas irregulares, el médico da una orden furibunda. "A largarse todos". Con igual calma y con interés en cada caso renovado, escruta el doctor las peludas orejas de un astroso mendigo, y la dentadura brillante de oralería de una gentil damisela; porque el doctor reconoce siempre dientes y oídos, y una de sus milagrerías consiste en haber curado hasta casos de locura, extrayendo, entre carcajadas de triunfo, un tapón de cera que, desde el conducto auditivo, comprimía el cerebro.

El doctor es expeditivo. Operación que cree necesaria y pueda realizar en su casa, no la difiere un minuto. Su acción rápida forma parte de su genialidad. Además, cree que generalmente son una farsa los preparativos, las precauciones...

-¡Bah, bah! Farolerías.

Lo más curioso de un hombre tan digno de estudio en su psicología, son acaso sus ideas políticas y sociales. Para comprenderlas habría que retroceder hasta aquellos místicos franciscanos, del período primitivo de la Orden, humildes hermanillos, mendicantes con alegría, enamorados de la pobreza y de todo el que sufre, y prontos a reprender con fuego satírico los defectos del Papa. El doctor Zutano en nada se parece a un reaccionario clásico. Amparador de los desheredados, a toda hora les tiene dispuesto el socorro de su ciencia. De los poderosos no hace caso alguno. A las damas emperifolladas las pone como un renegrido trapo. No le impresionan, al contrario, le provocan cierto espíritu agresivo y frondista los personajes políticos y los plutócratas. A la aristocracia de sangre no la mira tan mal, porque hijo del pueblo, un marqués





le ayudó en su carrera. Si embargo, sospecho que no cree en sangres azules. Para él, los hombres son hombres tan sólo; hombres que padecen. Iguales todos, con la única igualdad suprema; carne doliente ahora, polvo y ceniza mañana... Y la farándula política inspira desprecio al doctor, venga de arriba o venga de abajo. Sólo se inclina ante dos cosas sagradas: el dolor y la maternidad. A las madres, las sueña fuera de lo humano, o más adentro de lo humano tal vez; fieras de amor, ángeles tiernos y terribles. Los padres también han de verter la entraña en el suelo, si hace falta, por su cría. Y el doctor no tiene hijos.

Un día, en aquella antesala donde se oían cuchicheos y diálogos palpitantes de esperanza misteriosa, donde serpea el sutil estremecimiento de lo maravilloso, pudo verse un grupo como muchos: un obrero de unos cuarenta y pico de años, fornido, de remendada blusa, sosteniendo a un niño de unos diez o doce, que semejaba, más que enfermo, moribundo. De la garganta entrapajada de la criatura salía un estertor ronco, de asfixia, y su cabeza, inerte, se apoyaba en el hombro del padre. Este, apretando los dientes para contener la impaciencia, aguardaba, deseoso de aniquilar de un puñetazo a los que le aventaban en turno. Por fin, el suyo llegó. Llevando al rapaz en peso, por los sobacos, el jaque penetró en el gabinete, y se detuvo, sobrecogido de respeto, deslumbrado por las fulguraciones de acero que despedía, en las vitrinas, el instrumental, herido por el sol.

El doctor avanzaba, de un salto ligero... Y, sin preguntar, imponiendo las manos al chico, decidía:

-Bueno, un tumor interior, en la garganta... ¿Cómo se han descuidado tanto? ¿Es su padre? Pues parece su padrastro.

-Yo... Decía el otro médico... Diéronle un emplasto...

-Diéronle un cuerno... ¡con perdón! A ver, a ver... La operación... ¡en seguida! El chiquillo se ahoga.

Rascóse la greña el padre.

-Y... me costará muchos cuartos, ¿señor?

-Le costará un padrenuestro por el alma del marqués de San Sabas... Al avío. ¿Soy ciego para ver que no es usted millonario?

-Soy un pobre obrero...

-¿En qué trabaja? Mi padre era herrero...

-Trabajaba en los carbones... Ahora estamos en huelga.

Plantóse el médico. Su mirada brillante y sagaz escrutaba el rostro de su interlocutor.

-Huelga... ¿voluntaria? ¿O es que le falta quien le dé labor?

-No, señor, no es eso... A mí, como faltarme, nunca me ha faltado... Estamos en huelga hace cinco meses, para conseguir ciertas ventajas.

-¡Arrea! ¡Chacho! -articuló, con tuteo repentino- cinco meses que descansas, y yo, todas las mañanas, me rompo la cabeza aquí: ¿Y no conoces que con esa huelga perjudicas a los otros... vamos, a los fabricantes, a los industriales, que también tendrán obligaciones, familia, hijos?



Un expresivo encogimiento de hombros fue la respuesta, con lacónica frase: - La huelga es un derecho.

-Bien; tenéis la cabeza de cemento, y el corazón de no sé qué, ¡adelante!

Con manos diestras, fue levantando los guiñapos fétidos que envolvían el cuello del enfermo, bajando la camisa, despojándole del raído chaquetón. Las carnes demacradas y sucias aparecían.

-Estando en huelga, y no teniendo qué hacer, bien pudiste fregar a tu cría, aunque fuese con estropajo...

El padre callaba, a la defensiva. Sabía que no convenía irritar a aquella pólvora de médico, que operaría a su chico de balde.

Campanilleó el doctor.

-El practicante, en seguida...

Un cuarto de hora después, el niño, anestesiado, yacía sobre la mesa operatoria. El doctor, seguro, tajando firme, aislaba, buscaba el neoplasma, para erradicarlo como una planta venenosa. El padre, en pie, enclavijaba los dedos de una mano en el dorso de la otra, hincando sin notarlos las uñas, crecidas por la holganza. Sudaba frío. La criatura iba a morir degollada... ¡Cuánta sangre! ¡Qué hondo entraba el acero!

De súbito se paró el doctor.

-¿Está ya, señor? ¿Está ya?

-¡Qué ha de estar! Tenemos para media hora. Pero, no sigo. ¿Sabes lo que pasa? Me declaro en huelga.

-¿Eh? ¿Qué dice? -gritó el obrero atónito.

-¿No hablo claro? Que en huelga estoy.

-Y... ¿el niño? ¿Mi chiquillo?

-La huelga es un derecho...

El hombre era estatua. Por las mejillas de esa estatua, dos lagrimones rodaron, turbios, hasta la barba temblorosa.

Sólo acertó a implorar:

-Señor... señor... ¡Que soy su padre!

A su vez, en los ojos del doctor se diría que un vidrio de luz, un reflejo de agua tildaba como una estrella.

-¡Suerte tienes en no ser su tío!

Y, bruscamente, velozmente, se inclinó sobre el niño, y cinco minutos después, victorioso, depositaba en la jofaina la masa del tumor extirpado. Luego, el lavatorio, el cosido vendaje, un primor, en su género...

-A ver si puede ir a su casa en un coche de punto. Yo lo pago... Ya iré a ver cómo sigue. Dentro de ocho días cicatrizó eso. Ahora láruese, que es tarde, y los obreros que no holgazamos necesitamos el cocido a su hora...

(*Caras y Caretas*, 29 de octubre de 1910)

## EL CONDE RECUERDA



Era en el breve otoño, el tiempo en que las hojas giran arremolinadas por la violenta ráfaga, y los cuervos, de dulce y melancólico graznar, cruzan a bandadas, con nostalgia de las grandes guerras, no sabiendo dónde abatir su vuelo bajo en busca de despojos. Y el conde estaba sentado en un valladillo de piedra, y contemplaba el prado extenso, empapado de lluvia, sobre cuya felpa retozaba una yegua y su potrancito. Los graciosos animales saltaban, se mordían; mejor dicho, el potrillo mordisqueaba a la madre, y ésta lo lamía, halagadora.

Absorto como estaba el conde en mirarles, no vio que a su lado se encontraba un mendigo. Dejando en el suelo un zurrón de burda tela, el mendigo, tranquilo, aguardaba a que el conde volviese la cabeza y se enterase. Y como en el deseo persistente hay un imán, acabó por volverla el conde, sin saber qué fuerza le atraía.

Cuando hubo visto al pordiosero, de tan cerca que le sentía alentar, le pareció que estaba contemplando una cara muy conocida, familiar casi para él. Sin embargo, el hombre no tenía el tipo de la raza y nacionalidad a que pertenecía el conde. Su rostro, fino y prolongado, como un arco ojival, su nariz de diseño delicadísimo, su boca de labios delinados con perfección, y la espiritualidad refinada de sus sienes y su frente, donde la claridad del sol se detenía y encendía una placa de esmalte rojizo, no correspondían a la familia eslava, ni al norte glacial. Existía en él algo que era de antigua nobleza humana; algo que, tradicionalmente, el arte había consagrado.

Muchas veces, el conde, cuando en su juventud se miraba con frecuencia al espejo, sintió y deploró aquella vulgaridad de los rasgos de su cara, aquella ordinariez de su nariz trompuda, aquel modelado popular de su boca; y volvió a sentir ese pueril descontento, ante la fisonomía interesante y delicada, que conocía seguramente. Y rompió a hablar, interpelando al vagabundo.

-¿Necesitas -le dijo- comida, cama? En mi casa no te faltará.

-En este momento, hermano -declaró el mendigo- lo único que necesito es descansar unos instantes. Estoy fatigado. El mundo es árido, los senderos pedregosos.

-¿Y quién eres tú, hermano? -interrogó el conde, amistosamente.- Porque tu cara creo haberla visto, y hasta juraría que no me coge de nuevas el sonido de tu voz.

-No lo has oído jamás -murmuró el pordiosero.- Yo soy un pobrecillo, que se mantiene de lo que le ofrecen las buenas almas. Si me das una escudilla de bodrio, sea bendita. Si me arrojas la bazofia de tus perros, sea bendita. Y si me sientas a tu propia mesa, sea bendita. No he de bendecirte menos por el sustento de tus canes, y acaso más, pues yo bendigo el sufrir, y la pobreza es para mí como dulce amante, que me besa y me entreteje coronas de flores en su regazo.



-No temas -declaró el conde.- A mi mesa será donde te sientes, y te brindaré lo mejor que hay en casa. No seré yo quien, con mi dureza aumente la carga de tu desventura, infeliz hermano mío.

-Que Jesucristo te lo pague, a ti y a los que moren bajo tu techo... Pero, hermano conde, yo no soy infeliz, como piensas. Al contrario. Mi vida transcurre llena de gozo.

-No puedo creerte -declaró el conde.- Tú no ignoras que este mundo es malo, y nuestra existencia conjunto de miserias y horrores.

-El mundo es obra divina -contestó el mendigo.- Un misterio lo envuelve, pero es misterio de paz y de amor. La tierra es buena, Cristo ha puesto en ella sus pies evangelizadores. Los animalitos, nuestros hermanos, son buenos igualmente. Mira con qué cariño retozan esa yegua y su potrillo. Donde hay amor, bondad hay. Y el agua es buena, casta, limpia, hermosa. Y el sol es la más bella de las criaturas, y su luz canta la gloria infinita de la creación. ¡Y hasta la hermana Muerte es tan amable, tan encantadora! Nos abre las puertas de la verdadera vida... ¿No amas tú mucho, hermano, a la hermana muerte?

El conde, sin responder, agachaba la cabeza. Sus facciones se habían descompuesto. La morena tierra de su piel era color de arcilla gris. ¡La hermana Muerte! Desde sus primeros años sentía en los huesos el terror helado de la Segadora, y a veces creía ver abrirse, a su lado, un abismo negro, sin fondo, donde la Mujer esqueletada iba a precipitarse. ¡La hermana Muerte! Y era preciso, era inevitable sentir su abrazo... Un día u otro... Más temprano o más tarde...

-¡La Muerte! -exclamó al cabo, lúgubrementemente.- ¡He ahí lo que nos está reservado! ¡Morir! ¡Podríamos, descomponernos, ser un montón de hedionda basura! ¡Créelo, hermano mendigo, este mundo es un mal sueño que soñamos. El día en que el hombre ame al hombre, en que tengamos piedad los unos de los otros, renunciaremos a propagar nuestra especie, y por medio de la continencia venceremos a la muerte y al dolor.

El mendigo sonreía, pasando sus dedos finos por la jerga de su sayal.

-Hermano conde -preguntó- ¿tienes hijos?

-Hijos tengo...

-Yo no los he tenido -declaró el pordiosero mansamente.- Hice voto de castidad y mi esposa, la mujer de mis amores, fue la dama Pobreza, alegre amor que me ha embriagado de júbilo, y me ha inspirado trovas. Y tú tampoco eres pobre, conde hermano.

-Deseo serlo. En mi alma, lo soy. No administro mis bienes. Trabajo el pan y me gusta hincar la reja del arado en el terruño humeante.

-Yo he realizado lo que deseas tú -observó sencillamente el pordiosero.- Yo fui pobre, pobre absolutamente, desde que quise.

-¿Cómo lo has conseguido, hermano? -interrogó, ansioso, el conde.

-Sencillamente, con la voluntad de lograrlo. Basta querer. Y quise, quise, con violencia de amor. Un fuego ardía dentro de mí. Mis venas



eran llama. En presencia de mi padre, me desnudé, me descalcé, le restituí cuanto me había dado, y me volví al otro Padre que tenemos arriba. Y nunca más volví a tocar dinero. Este sayo, mi ropa. Lo que quisieron darme, mi comida. Y en mi corazón, la ventura. Y bajo mis pies, el mundo. ¡Porque lo pisé, hermano!

Otra vez el conde abatió la frente, recordando los días en que, falto de valor para pisar realmente al mundo, había descalzado sus pies sin descalzar su existencia, y adoptado la pobreza aparente, conservando cuanto la riqueza tiene de halagador.

-¿Eso hiciste?... -repetió, como entre dientes.

-Eso hice, porque padezco de locura divina... Mira, hermano conde, este pobrecillo te conoce, y sabe el oculto mal que roe tu alma. Tu alma es... no estar loco. Y por loco te han tenido muchos, y por loco te perdonan otros, y por lo que tienes de loco, bastantes te siguen. Pero, eres loco a medias, que no realiza su locura. Bienaventurados los que enloquecieron y la realizaron. Tú, hermano, no te atreviste. Y llegará el día en que, por no haberte atrevido, nadie invocará tu nombre...

-¡Nadie! -repetió el conde, tristemente.

-Nadie.

Hubo un momento de silencio. El conde devoraba con la vista al pordiosero, y cada vez se afirmaba en él la convicción de que le conocía. Sus palabras le zumbaban como abejas morderas en el espíritu. ¡Nadie seguiría su doctrina, cuando se averiguase que sólo había descalzado los pies! ¡Oh, y cuántas veces había pensado él que así sería! Y el dolor más profundo, para las almas selladas con un sello de grandeza, le agobió. Se veía cobarde, débil, sin energía para cumplir lo bueno, lo debido; se veía atado por su propia falta de resolución, cohibido por vergonzosa abulia...

-Hermano -dijo al fin-, tú, que sabes apiadarte, compadéceme.

-Te compadezco. Quisiera alumbrarte. Sólo el que se entrega, humilde, en las manos heridas de Cristo, realiza lo que tú anhelaste vanamente. Preséntale a Cristo tus manos, para que las hiera... ¡Si supieses qué bella herida!

La mirada del conde, invenciblemente atraída, se posó en las manos del pordiosero, que se destacaban, afiladas y pálidas, sobre la obscuridad del sayo burdo. Sin duda, el sol, al descender, dejaba de aureolar la frente y jugueteaba más abajo, encendiendo en las descoloridas manos una rosa de fuego, una viva brasa de sangre. Se estremeció el conde ante la revelación. ¡Ya sabía quién era el mendigo! De las manos veía fluir un río caudaloso, inmenso, que se extendía por los espacios del planeta, y lo inundaba y lo inflamaba en deliquios de caridad ardiente. Y, de las manos también, manaban los dulzores de la poesía, los encantos del arte, belleza soberana, que, a fuer de bárbaro, no amaba el conde... Ya no podía dudar; sabía de cierto quién era el mendigo.

-Hermano Francisco... -balbuceó.

-Hermano León Ovejuela... Cristo no está lejos... Llámale de

veras, con humildad. Descálzate de veras, que tus pies están calzados de orgullo, y tu cabeza cubierta de orgullo, y orgullo te brota del corazón...

Al ir a contestar el conde, se dio cuenta de que estaba solo. De allí faltaba el penitente. Sólo vio, en el prado, a la yegua y su potrillo, saltarines, contentos, acariciándose.

(*Caras y Caretas*, 10 de junio de 1911)



## BAJO EL SOL



Cuando Marcelino -alias *Melero*- vio de lejos perfilarse sobre el claro celaje de estío el airoso grupo de los dos jinetes, su corazón dio un vuelco, y las sienes se le humedecieron en viscosidad helada.

-¡Es mi muerte que llega! -dijo para sí.- Mi muerte y la de mi padre también.

Los jinetes, al paso refrenado de sus monturas, continuaban avanzando. Eran de gallarda apostura, jóvenes, sobre todo uno de ellos, que, a lo sumo, representaría veinticinco años de edad; guapos, ateizados, patillado el más viejo, sencillamente afeitado el otro; vestían trajes de pana color aceituna y flexibles sombreros cordobeses -porque el calañés pintoresco y los elegantes botones con agujetas ya pertenecen al museo de la indumentaria romántica-; una corta carabina iba terciada a su hombro, y ancho cinturón de cuero sujetaba a su cintura la funda del revólver. Los caballos eran dignos de sus dueños, y, como ellos, hermosos ejemplares de pura sangre andaluza. Negro como la noche, con sólo una estrella blanca, el del mayor; bayo tostado, con cabos negros, el del menor, ambos coincidían en tener los cascos pequeños y de admirable forma, los remos finos y enjutos, la grupa alzada, la cabeza menuda, el cuello enarcado y como modelado por un escultor, las crines sedosas, y algo de juvenil, una arrogancia llena de gracia, en el modo de corvetear, en cada movimiento. Parecían identificados con sus gallardos jinetes, cual si les obedeciesen por amor y no por fuerza. Avanzaban los caballistas, sin que del grupo de braceros, absorto, saliese una voz, un rumor siquiera. Se habían convertido en estatuas, al convencerse de que los jinetes eran ni más ni menos que el célebre Juanillo, alias *Canela*, y su segundo Pascualete, alias *Chiquillo de Morería*... Y donde se presentaban aquellos dos galanes, no se chisataba, no rebullía nadie. Se les temblaba, se les traía lo que pidiesen, provisiones, vino: que pidiesen por su salada boca. Los braceros eran dieciocho; pero igual actitud adoptarían si fuesen sesenta. Donde asomasen *Canela* y el *Chiquillo*, ¡boca abajo hasta el Padre Santo de Roma!

Graves, tranquilos, los bandidos avanzaban, aproximándose al grupo inmóvil, que parecía conjunto de figuras de barro cocido, sobre el cual lanzase vislumbres rojas el sol poniente. Ya muy de cerca, alzaron el ala de sus sombreros, murmurando con hosca cortesanía:

A la pa e Dió, señore.

Como descuajados de repente, contestaron los braceros al saludo, aprisa y a un tiempo:

-Mu güenas tardes.

-¿Cuál de ustés -preguntó con calma el jefe- es el *Melero*?

La pregunta hizo correr un escalofrío... Nadie entre los que allí se encontraban ignoraba los rumores: decíase que, cuando el *Canela* fue



sorprendido en casa de su querida, se debió a que un jornalero pobre, por recompensa en dinero, dio el soplo a la guardia civil, guiándola, en oscura noche, por atajos y vericuetos, para que el golpe no fallase. Y el golpe había fallado, gracias a la sangre fría y al arrojo desmedido del *Canela*, que consiguió escaparse, descolgándose por la tapia de la corraliza, y defendiéndose a pistoletazos... Desde entonces, creíase en la venganza del bandido; y como se decía en público que el soplón era el *Melero*, comprendieron que llegaba la hora.

Ante el silencio general, *Canela* repitió pausadamente:

-¿Cuál de ustés es Marcelino, por otro nombre el *Melero*, zeñore?

Como, aunque no se despegasen las bocas, ojos angustiados se volviesen a él, Marcelino, del color de la tierra arcillosa que minutos antes cavaba, avanzó, inseguro de piernas, y declaró:

-Yo zoy. ¿Qué ze ofrece?

-Má te valiera zer otro -dijo sentenciosamente el bandido, arrojándole una mirada de infinito desprecio. Y, con el ademán, le hizo caminar hacia adelante, separándole de sus compañeros, que siempre silenciosos, cabizbajos, no respiraban. Inútil preguntar lo que significaba aquello; la cosa era más clara que el agua de la fuente. Un viejo, de sudorosa cabeza calva, fue el único que hizo un gesto, refunfuñando entre dientes:

-¡Semos tantoz, y no zabemo resistí!

A todo esto, el más joven de los bandidos, el *Chiquillo*, habíase bajado del caballo y atado a un olivo añoso su montura, mientras el *Canela* preguntaba a su prisionero:

-¿Ere tú el que zirvió de práctico a la guardia?... Y tu padre, que te lo mandó jazé, ¿dónde etá?

Ya sin temblor resignado, en una reacción de energía viril, declaró el *Melero*:

-No ta aquí. En casa se ha quedao.

-Mejó para él -declaró el bandido, que, a ser más observador todavía de lo que era, se hubiese fijado en una mirada y una seña dirigidas por el *Melero* al viejo de la calva lucia, el que protestaba por la inacción del grupo. Morir, bueno; pero denunciar a su padre, eso no.

-Azujétale, *Chiquillo*, y duro en él -ordenó el jefe, que permanecía erguido en su silla con remates de plata, como si desdeñase tomar parte activa en el suplicio.

Ni conato de defensa hubo en el *Melero*. ¿Quién se defiende contra el *Canela*? Aquello era pan comido. Del otro mundo, y ojalá no le hicieran penar demasiado... Dejose Marcelino atar, con cuerdas que extrajo de las alforjas el ejecutor, y aguardó, sorprendido, murmurando:

-Pa despachá a un hombre de un tiro, no hase farta amarrarlo tanto, me paese...

Un movimiento del *Chiquillo* le indicó que su castigo era diferente. Sacó el gallardo mozo de sus alforjas un ronزال, larga tira de cuero,



que remataba en hebillas metálicas, y el primer latigazo sobre el torso que sólo defendía vieja camisa de cretona, arrancó al culpable el primer grito desgarrador. El viejo, con otros dos o tres del grupo, habían desaparecido; los restantes braceros miraban, fascinados. Los golpes menudeaban; la camisa estaba toda teñida de sangre. El Chiquillo, cebado en la faena, descargaba rabiosamente la tira de cuero sobre el cuerpo, caído ya en tierra, donde se revolcaba gimiendo y pidiendo compasión. Algunos latigazos habían alcanzado a la cabeza; otros silbaban alrededor de los muslos; uno cruzó la cara, averdugando la nariz y los labios. Los braceros, recobrando el uso de la palabra, empezaron a suplicar compasión:

-¡Juanillo, por la gloria de tu madre, no pegarle más! ¡Mira que está destrosao el infeli!

El Chiquillo consultó con la mirada a su jefe.

-¿Le damo un tiriyo?

Un momento, el Canela dudó. Era bueno quitar de enmedio a los traidores, ya se sabe, pero le seducía mostarse magnánimo; no ignoraba que, entre aquella gente un poco moruna y sentimental a su modo, los “bellos gestos” (como hoy se dice sin respeto a lo castizo del lenguaje) tienen mucho partido, y acrecientan el prestigio romancesco. Encogiose de hombros, y, al fin, exclamó:

-Ejalo ya, Chiquillo. Tiene bastante.

Volviéndose luego hacia el grupo, pronunció gravemente:

-Asina aprenderéis a no venderme. Eta é la justisia del Canela, cabayeros.

Cabalgó nuevamente el más joven de los bandidos -el otro, como sabemos, no había descabalgado- y tocando ambos ceremoniosamente el ala blanda de sus sombreros de rico castor ceniza, repitieron su fórmula de *salutation*:

-A la pa e Dió... Mu güena tarde...

Momentos después, sus figuras llenas de poesía perdíanse tras de una colina, donde se alzaban, como marchitos ramilletes unicolores, los polvorientos olivos.

Sólo entonces se atrevieron a acercarse al Melero sus compañeros de labor. Estaba sumido en síncope profundo, y, a su alrededor, la sangre corriendo en hilos, encharcaba la tierra, ávida de beberla.

Un mes estuvo en la cama el castigado. No eran las erosiones ni los verdugones, sino los dolores internos, los que le postraban. Se creyó, al pronto, que no lo contaría. Pero, por lo visto, era duro de pelar, pues salió de la cama sano, aunque muy cejjunto, amarillo y metido en sí. Cuando le decían:

-¡Meno ma, que te dejó la vía, hombre!

Respondía él, apretando los dientes:

-E mejó un tiro que lo que he pasao.

Y así debía de entenderlo el Melero, efectivamente, porque, medio año después, volvió a guiar a la guardia civil, y el Canela fue sorpren-

dido durmiendo. De esta vez no hubo tu tía, y el bandolero sigue en presidio, a pesar de valiosas protecciones y amistades políticas. ¡Ay del Melero, si algún día sale!

(*Caras y Caretas*, 18 de mayo de 1912)



## CALLADAMENTE



Conocí a mi amigo Beltrán en casa de mis tías, las opulentas y mojigatas señoras de Mirabel, que le encargaban alguna gestión de asuntos. Si bien ante las rígidas solteronas parecía Beltrán muy serio y pacato, vi pronto que era mozo de largo humor, dispuesto a toda clase de diabluras, y que alegremente gastaba lo que tenía y acaso más. En momentos de expansión, le confié una especie de enfermedad moral que padezco: algo que pudiera llamarse el desprecio de mí mismo. Siempre creo que no sirvo para nada, que todo me ha de salir mal, que voy a decir o hacer algo ridículo, y esta aprensión me paraliza y me cohíbe en sociedad. Y Beltrán, entre bromas y ocurrencias, me aconsejó así:

-Mira; no importa que tengas esa manía, si consigues que nadie lo sepa. Lo único que nos ha otorgado la naturaleza para defendernos -ya que no tenemos ni garras, ni astas, ni trompa, ni colmillos agudos- es un asilo o baluarte interior, en el cual resguardamos lo que no nos conviene que vea nadie. Ahí ni nos pueden perseguir ni sorprender, si nosotros mismos, imprudentes, no abrimos la puerta... Tú me la has abierto a mí: has hecho mal. En fin, ya no hay remedio, y ahora lo que cabe, es que yo te jure no publicar nunca, por motivo alguno, tu secreto. Tú, en cambio, me jurarás no divulgar nada mío que me perjudique. ¿Conformes? Fíjate bien en el compromiso que adquieres: es un pacto. Nos obliga a los dos.

Ningún trabajo me costó prometer lo que Beltrán deseaba. Comprendí que mi amigo llevaba razón. Lo que no se sabe, es como si no existiese. Me convencí de que lo intenso de la vida, lo importante, lo decisivo, se desarrolla dentro, donde nadie, sino nosotros mismos, puede penetrar. Seguro de que no se publicarían mis aprensiones, las fui dominando. Sólo conocía mi flaqueza Beltrán, y, aún en medio de la juerga desenfadada, Beltrán era callado como un muerto en las cosas serias.

En el verano salí a un viaje, y sólo dos veces escribí a mi amigo. Al regresar, en otoño, fui a ver a mis tías, y las encontré consternadas. Regresando del veraneo en Santander, encontraron desvalijada la casa. Nada faltaba, en apariencia, pues no se notaba efracción, ni desorden en los muebles; pero habían volado los objetos de valor, que eran muchos. Las solteronas, anticuadas en todo, no acostumbraban enviar al Banco sus preseas, y las recataban, puerilmente, en agujeros y trebejuelos. Verbigracia, el hermoso y hereditario collar de perlas, lo ocultaban en un utensilio de muy íntima *toilette*. Tales precauciones, propias de otras edades, no bastaron para despistar al ladrón. Hasta unas onzas antiguas, arrinconadas en el fondo del piano, huyeron de su escondrijo.

Se había empezado por lo clásico: el inútil aviso a la policía, los interrogatorios a la pareja de porteros, a los vecinos, al sereno, a todo bicho viviente. Nada se sacó en limpio; nadie había visto ni observado

cosa anormal; los inquilinos, gente honradísima; en cuanto a los porteros, llevaban en la casa treinta años... Y mi amigo Beltrán, llamado a consulta, reconociendo que de ninguno cabía sospecha, opinaba, sin embargo, que los porteros algo debían saber.

-¿No lo comprenden ustedes? -repetía- El ladrón, qué caramba, no ha entrado por el aire. Tienen que haberle visto en las escaleras. Si era un desconocido, les habrá llamado la atención. A menos que, en vez de estar en su portería, estuviesen echando la siesta...

Y como mis tías, indulgentes siempre con el servicio, tomasen la defensa de los caducos servidores, Beltrán sugirió:

-No lo duden ustedes, un juez cualquiera les echa a los porteros el guante y les mete en chirona.

No sé a qué obedeció mi protesta; fue algo espontáneo, como instintivo. Lo cierto es que salté:

-¡Eso no! Los porteros son inocentes.

-¿Cómo lo sabes? -se precipitó Beltrán.

-No me lo preguntes -respondí de un modo casi violento. Pero aseguro que son tan inocentes como...

Iba a completar la frase "como tú y como yo" y una rara impresión me detuvo, dejándola trunca. Se me figuró que no podía articular el resto. Sentí eso que se llama un *shock* psíquico, y por fortuna pude disimularlo. Pero Beltrán me conocía muy bien, y se me figuró que me observaba, y que una sombra, más rápida que la de un ala de pájaro al volar, cruzaba por sus ojos. Y de mi espíritu desequilibrado, agitado como el mar, emergió la idea monstruosa... Brotó de lo profundo de mi ser, de aquel hondón incomunicado, en que el propio Beltrán me había enseñado a clausurarme para defenderme, y donde, sin darme cuenta, yo encerraba la convicción de que Beltrán era capaz, era abonado para todo, hombre de presa y de placer, manzana cenizosa de nuestro siglo. Una voz resonaba dentro de mí: "Tú lo sabías, tú lo sabías antes de que sucediese. Sabías que no eran esos humildes, encorvados bajo el peso de la dura labor de toda la vida, ese par de vejezuelos que por una propina de a peseta te dan unas gracias casi llorosas, los que han saqueado a sus amas... ¡No, no fueron el abuelico Martín, ni la abuela Ulogia! Fue él... él..." Y mientras yo pensaba así, Beltrán, como si me adivinase y me retase, decía a las solteronas:

-¡Cuánto me alegro, señoras, de no haber puesto los pies aquí en ausencia de ustedes! Claro, sí, ya lo comprendo, ustedes no iban a suponer... Pero de todos modos, me felicito. ¿No se acuerdan de que me encargaron que buscara aquí un papel, para el asunto del agua de los molinos de Lecande, y yo me negué y lo arreglé sin ese documento? Más vale, verdad. ¡El disgusto nadie me lo quitaba!

Al oírle, la idea hincaba en mi pensamiento garras furiosas. Antes, aún pudiera dudar; ahora ya no. Era él... Pero, ¿cómo se explicaba la realización material del hecho?

En este punto se concentró toda mi atención, con una fijeza que





tuvo algo de manía. Primero, me propuse conseguir que mis tías me diesen, todo lo detallada posible, una lista de los objetos sustraídos, y un cálculo aproximado de su valor. El robo era importante, más de lo que se creyó al pronto: haciendo memoria y tasando a voluntad se podía apreciar en treinta o cuarenta mil duros el daño. Rogué a las señoras despojadas que a nadie hablasen del cálculo ni de la lista, e inmediatamente celebré una conferencia con el abuelico portero, para saber si algún piso de la casa había estado desalquilado durante el verano.

-Sí, señor -me dijo.- Mes y medio, la boardilla de la derecha.

Con esta noticia, bien sencilla, me pareció que de golpe se me quitaban las telarañas del entendimiento. Se me desarrolló una veta de perspicacia y se me hizo hierro la voluntad. Me fui a la casa contigua, la de la derecha, y dirigí al portero otra pregunta. Coincidiendo con la fecha del desalquilo en casa de Mirabel, una boardilla de aquella también andaba en papeles...

Todo claro, todo saltándome a los ojos, y cegándome los a fuerza de luz. ¡Es la infancia del arte!, pensé. El ladrón se introdujo, acaso disfrazado, en la boardilla vacía de los vecinos. De ésta, por el tejado, pasó a la de las señoras de Mirabel. Allí se cobijó, esperando la hora favorable para bajar al piso, y abrir la puerta con llaves que tenía de antiguo, seguramente. Hizo su botín, sin cargarse con pesos ni estorbos; lo trasladó a su guarida, y cuando quiso, tranquilamente, bajó y se puso a salvo. Para él, el problema sería que no lo vieses los porteros que podían conocerle. Los otros no le preocupaban; acaso iría vestido de obrero, o sabe Dios cómo se pudo disfrazar. El velo del misterio se desgarraba.

Pronto advertí que no sabía qué hacer de mi descubrimiento, que, por otra parte, me pesaba como un cadáver pesa. ¿Se lo revelaría a las señoras? ¿Tendría una explicación con el culpable? ¿Le denunciaría a la policía, sin otra ceremonia?

Vacilando entre estas soluciones, hubo un momento en que la duda me acometió, y pensé que no tenía ninguna prueba material, positiva, de mi hipótesis. ¿Y si me equivocaba? ¿Y si, a pesar de todo, fuese inocente Beltrán?

Empecé a visitarle a horas inesperadas, a fijarme en cuanto le rodeaba, a comparar sus cachivaches y alhajuelas con los descritos en la lista. Una tarde, me dijo la criada que su amo había salido, pero que yo podía pasar y aguardarle en su habitación. Al verme solo en el gabinete de Beltrán, mi mirada ávida lo recorrió. Una cómoda de rincones, entreabierta, tentaba mi indiscreción y atraía mi mano. Tiré del cajón y registré, temblando de ansiedad. Casi di un grito. En el fondo de un recoveco, veía brillar uno de los objetos de la lista, un reloj antiguo, de esmalte y sergones, con el busto de Napoleón.

Y cuando, trémulo, iba a recogerlo, me estremeció un aliento humano, y vi una cara lívida, unos ojos de loco, y un brazo que me apuntaba antes a la nuca y ahora a la frente, con un revólver...



-¡Puedo matarte -amenazó Beltrán- y estoy en mi derecho, porque te encuentro cogiendo lo que no es tuyo! Pero no sé cómo no has comprendido que he dejado eso ahí para que lo encontrases. No era posible que viviésemos más tiempo, tú espíandome y yo sabiendo por qué me espías. Sabes mi secreto, sé el tuyo, y hemos prometido guardárnoslo mutuamente. ¿Te acuerdas? ¡No; te habías olvidado! ¡Y juraste!

-Miserable ladrón -contesté-; mátame, pero no esperes que deje sin castigo tu fechoría. Tira, si quieres.

Con un movimiento de innegable gallardía y desdén, bajó el brazo, dejó el arma sobre una butaca y me señaló la puerta. Salí más turbado, más avergonzado que él.

Se cree que la noche misma desapareció Beltrán. Fue como si se lo tragase la tierra. Y pienso si estará en países nuevos, jóvenes, florecientes, donde nadie lleva a las espaldas su historia, y donde la culpa, conocida sólo del culpable, es como si no hubiese sido.

(*Caras y Caretas*, 31 de mayo de 1913)

## LO DE SIEMPRE



Se había presentado sin recomendación; pero como la tipografía necesitaba entonces operarios, admitieron a aquel mocito pálido, con cara de escrofuloso y de hambriento, que no tenía trazas de valer mucho para la labor.

Sin embargo, a poco de metido en la faena, el chico se reveló excelente cajista, activo en la composición y entendido en sacarla clara y limpia, de la primera vez. Los compañeros le tributaron entonces la estimación que infunde al artesano el trabajo bien hecho. Reservados con él al principio, pues no le conocían, y le sospechaban provinciano, empezaron a gastar bromas y a tratar de intimar con él. Se tropezaron con un sericito, callado, que a la salida iba derecho a su posada, a cenar y acostarse, cansado, según decía, y soñoliento.

-Mariano, ¿un pitillo?

-Gracias... No fumo.

-¿Qué haces entonces? ¿Tíes novia, tú?

-¡Bah! -respondía con descolorida sonrisa- para eso, tiempo queda.

-¿Y tampoco te animas a copear un rato, eh?

-Me hace daño el vino.

-¡Le hace daño! ¡Qué barbaridad! ¿Oís? Una señorita parece.

Mariano se inmutó un poco. El compañero que le interpelaba recogió velas, comprendiendo que podía haber ofendido al muchacho, sugiriendo en él afeminación.

-No quíe decir que no seas muy hombre...

-Hay otras maneras de ser hombre más que fumar y beber y andar detrás de las tías -declaró enérgicamente el chico.- Sus mejillas flácidas se habían coloreado, y sus cejas delgadas se fruncían.

El compañero, y los demás que formaban el grupo, le miraron con cierto respeto involuntario. Empezaban a notar que Mariano se expresaba bien, que tenía un modo de hablar decidido, y supusieron que allí habría algo... Y como otra cosa no podía haber, se dieron por entendidos.

-Y que lo digas. Hay otras maneras, y son las grandes, ¿eh? También nosotros acá entendemos de eso. Hay que arreglar las cosas, niño, que están que no puén estar peor arreglás en este mundo.

De nuevo se animaron las demacradas facciones del muchacho, y brillaron sus ojos, pero una especie de timidez le cohibía.

-¿Verdad que sí? -pudo articular al cabo.

-Y tan verdá, ¡roña! -articuló sombríamente uno de los compañeros, Martinete, conocido por sus ideas políticas exaltadas, y porque alguna vez pedía la palabra en los *meetings*.- Ya es hora de cambear, ¡yo digo! Es menester que tós seamos iguales, y que el sol nos caliente a tós. La fija.

-Claro -reconoció Mariano; y, arrastrado por el interés de la conver-

sación, consintió en entrar en un cafetucho, “porque -le decían, obsequiosos- una taza de café no es ningún exceso”.

Mientras se lo servían a los cuatro que habían salido juntos de la imprenta, el diálogo se apasionaba.

-Todos iguales, es la flor de la verdad -repetía Mariano, cuyos ojos eran faros.- Cada vez que nace un ser humano, nace un derecho, un derecho que no se puede negar, que está escrito en el alma. Y quien tiene un derecho, debe exigir que se lo reconozcan. Es un cobarde el que no lo exija.

-¡Más claro! -aprobó Martinete.- ¡Más claro! ¡En eso ya estamos tós de vuelta, roña! Y lo diremos a voces, si se tercia.

-¡Ah! -declaró Mariano.- Eso es lo que yo dudo. ¡Vosotros, y los demás, al tratarse de vosotros mismos... bueno, mucho de igualdad... de justicia! Pero al presentarse otros derechos, tan legítimos, o más, que los que os importan... estoy seguro... En fin, yo me entiendo...

-¡Pues yo no te entiendo, roña! -bramó Martinete.- Aquí tós somos buenos compañeros, ¿estás?, y eso que dices es faltarnos. Tú, que tan bien lo parlas, ¿estás asociado, por un casual?

-Todavía no... Pienso asociarme... ¡Como no soy de aquí!

Desde el ratito en el café -en vano quisieron llevarle a un teatruchito -quedó “aqueel golfillo” convertido en “el compañero Mariano”, y con cierto prestigio en el taller. Existía, sin embargo, entre él y los demás tipógrafos, como una valla, una distancia. Le tenían por más culto y acaso por más sincero, más poseído, en silencio, de las ideas que ellos proclamaban entre guasonerías y timitos chulapos; más resuelto y desdenoso de los que no fuesen sino charlatanes, y no supiesen, llegado el momento, hacer una barbaridad por su ideal. Y al poco tiempo -como no podían menos de observarle- empezó a cundir algo vago y mal definido, una leyenda, un cuento tártaro. ¡El diantre del chico!...

No cesaba, en el taller, el cuchicheo misterioso.

-¿Tú has reparao?

-¿No te fijaste?

-A mí, lo que más espina me da es que, a la salía... Si no es de dudar. Ni que pase una morenaza, ni que pase una rubia...

-¡Vaya! Y mía tú: hasta las hechuras...

-¡No, hijo, eso no, las hechuras no! Un palo de escoba, hendío por la metá.

-Pues yo te digo que pongo la mano derecha, que es la que me sirve para ganarlo -afirmó Martinete.- ¡Que me corten el pescuezo, roña! Tengo mucho ojo y mucha costumbre.

-Oye, ¡si fuese, tú!

-No se podría aguantar... Pá disfraces, el Miércoles de Ceniza, al Carnaval. ¿Nós paece?

-Y que lo digas.

-No, pues yo de la duda salgo hoy -declaró un tal Solero, que era pícaro e invencionista.- ¡No me acuesto sin saber!...





La estratagema fue primitiva: simulando tropezar y caerse, se asió Solero a la blusa de Mariano, a su endeble tronco...

Un cuarto de hora después, al desparramarse para el almuerzo los operarios, la noticia corría, se comentaba, se coreaba con risas, con chanzonetas de lo más verde, con chistes de zarzuela y de gacetilla, con onomatopeyas pecadoras.

-¡Andá!

-¡Y qué bien que se sabe arreglar la chica!

-¡Hasta el pelo cortao!

-¡Ea, la guasa se acaba hoy mismo! ¡Hombre, no faltaba otra cosa, que también las mujeres viniesen ahora a hacer la competencia! Lo que es yo, no lo aguanto.

-Ni yo.

-Ni el hijo de mi mamá -becerreó Martinete.

-¡Pues, por primera providencia, vamos a darle un abucheo... superior!

Quedó acordado. Y Mariano, o Mariana, aguantó la granizada, con el rostro más blanco que de costumbre, los ojos bajos, un temblor de todo su cuerpo. Las bromas cínicas y denigrantes arreciaron, las demasías iban a comenzar. Entonces, del bolsillo del pantalón sacó la mano la tipógrafa, armada con un revólver chiquito.

-¡Al que me toque, lo aso!

Retrocedieron. La chungu, sin embargo, continuaba: pero callaron, al levantar la voz la disfrazada obrera, ronca, como escupiendo desprecio.

-¡Hola -dijo irónica a su vez-, hola, los de la igualdad... los fraternales! ¿Fraternidad de calzones, eh? ¿Para vosotros, farsantes, no soy una persona? ¿Qué os decía yo en el café? Que si llegase el momento de afirmar igualdades, seriais como los burgueses: igual. ¡Si lo sabía! Pues de otro modo, ¿qué necesidad tenía de disfrazarme? ¡Con el traje de mi sexo me ganaría el pan, que me lo sé ganar mejor que vosotros, y estáis cansados de saberlo! Mi padre era tipógrafo, regente de una imprenta, y me enseñó este oficio. No sé otro. Sí: hay otro que no necesita aprendizaje... y a él me arrojáis, al no permitirme que me gane aquí la vida honradamente. ¡No, no tengáis miedo, ya me voy del taller: no necesitáis echarme a fuerza de hacer escarnio de mí! ¡Ojalá nunca consigáis lo que decís que queréis, farsantes, farsantes! Ni a vosotros os importa la humanidad, ni pensáis sino en vuestro egoísmo. Las mujeres, para instrumento, para divertiros, para pegarles, para que os guisen... ¡Nos queréis por esclavas, como los hombres de esos tiempos antiguos, de que tanto malo decís! ¡Ah, embusteros! ¡Abur, no me habéis engañado, os conozco!

Y, haciendo un gesto de desdén indescriptible, Mariana se alejó, dejándoles atónitos.

-¡Pues roña, tiene razón! -articuló al fin Martinete.

-¡Amos, ya está éste con sus chifladuras! -ridiculizó Solero.-

¡Mañana, ponte enaguas... y unos zapatitos bebé! Lo primero es ser hombre, ¡qué puño!

Y, a coro, repitieron los compañeros:

-¡Lo primero, puño, es ser hombre!

(*Caras y Caretas*, 13 de septiembre de 1913)



POR LA BOCA MUERE EL PEZ



Cortada se alegró de que le enviaran sus padres a Madrid. Aun cuando tenía una novia, y la novia era muy bonita, y él bebía los vientos por ella, como hubo juramento de eterna fidelidad, y que se casarían “allá... cuando Dios fuese servido... cuando él, Senén Cortada, tuviese con qué bandearse...”, marchó el muchacho bastante conforme, y además, sonriendo ladinamente, a ratitos, ante la idea de que en Madrid había chicas tal vez más guapas que la Bibiana, y que las vería, y gas-taría con ellas conversación, en su tienda.

Porque era a una brillante tienda de ultramarinos, en una de las calles más céntricas, a donde se dirigía el bueno del rapaz. Sólo que, al pronto, eso de la conversación con las criaditas y las artesanitas no le salió cierto. No hubo para él mostrador, y por ende, ni vislumbre de cháchara. El pebete fue destinado a barrer, a perseguir a las ratas, como pudiera un gato, por lo cual sus compañeros, o mejor dicho sus superiores, pues se consideraban tales, le interpelaban bufonescamente.

-¡Morrongo! ¡Michito! ¡Miau!

¿Y cómo persigue a las ratas el que ni es micifuz ni fox-terrier? Pues, cuidando de que haya tostadas envenenadas siempre frescas, ratoneras hábilmente colocadas, en todos los rincones y debajo de todos los muebles. El principal no quería gato, porque también los gatos son golosos y ladrones. Re-caía, pues, el cargo en el último mono, el dependiente recién desempaquetado, que “no servía para nada”.

En su humilde oficio, Senén supo demostrar lo contrario. Se reveló “gato” de gran olfato y destreza; no dejó ratón a vida, y además, puso el almacén en orden, tan limpio y claro como no había estado nunca. De un revuelto cafarnaúm hizo una especie de salón; y el amo, a cada vuelta que se daba por allí, gruñía satisfecho:

-¡Hombre! Así me gusta. Ni polvo, ni suciedad. ¡Bueno, chico, bueno!

El dependiente aspiraba, es natural, a ascender en su carrera; pero sólo Dios sabe cuándo lo hubiese conseguido, a no suceder algo inesperado. En ocho días, un tifus exantemático de los más genuinos se llevó al dependiente mayor, sobrino del principal, y hubo un puesto vacante en el mostrador. Senén lo solicitó, sin saber que por derecho propio le correspondía. Loco de contento, se instaló junto a las balanzas, detrás de una cristallera en que se exhibían galletas de todas marcas y formas, y teniendo a su derecha enorme queso de Gruyère, un gigantesco bloque que cada dos días era preciso renovar.

Y entonces sí que empezó a conocer “caras”, a trabar amistades con muchachuelas, del servicio casi todas, que bromeaban y le llamaban “malo” cuando les pesaba escasa la ración. Sólo que como la Bibiana, a decir verdad, no había ninguna.

Es que aquellos ojos más negros que moras, y aquella boca que era



un madroño maduro, y aquel corte de cara igual al de la Virgen de la parroquia, y aquella mata de pelo que le llegaba a los pies, no se encuentran así como quiera, a la vuelta de la esquina! Y contaba a sus compañeros -ahora que ya no se burlaban de él, que había dejado de ser el Micifuz- las perfecciones, los encantos de Bibiana. Ellos le daban cantaleta.

-Sabe Dios cómo será la paletita... Te estás colando en ponderarla...

El que llevaba el escritorio, Lorate, muchacho de bigotillo rubio y pretensiones de hombre corrido y experto en la materia, dijo un día, en guasa:

-Si la paletita es tan hermosa como éste cuenta, peor para él, porque se la estará pegando. Me apuesto la cabeza. ¿Y vosotros?

Hicieron los otros dos dependientes un gesto expresivo de ironía, y, desde aquel punto y hora, marearon diariamente a Senén con la obsesión de las traiciones de Bibiana, de quien hablaban como si la hubiesen conocido toda la vida. Empezaron a preocuparse todos de aquella mujer, lo mismo que si la tuviesen cerca y les importase algo. Y, al filo de la charla, a fuerza de detallar a la pueblerina, a todos les brillaban los ojos cuando la nombraban y todos hubiesen jurado que la conocían, y a todos les preocupaban aquellos amores, como si fuesen propios.

Cuando se amostazaba Senén, solían argüirle:

-Si es cierto que te sigue queriendo bien, ¿cómo no te escribe?

Senén, casi humillado, confesaba:

-Dos veces, no más me ha escrito. Que nada, que está buena, que se acuerda la mar de mí... Lo de todas.

-Tonto, pavisoso -le gritaron a coro un día-, escríbele tú. Pídelo que se retrate... Y nos enseñas el retrato, en cuanto lo recibas...

Un fenómeno singular se iba produciendo en la dependencia de la importante tienda de ultramarinos. Mientras Senén empezaba a desasnarse mucho, y concurría los sábados y domingos a bailes flamencos, cines y teatrillos, festejando mozuelas y enredándose en aventuras, los compañeros, algo cansados ya de este género de historias, que cuestan el dinero y a veces la salud, se ilusionaban con la idea de aquella mujer que no habían visto jamás. Al llegar el retrato, se exageró este extraño síntoma. La encontraron más hermosa aún de lo que decía el novio. La Bibiana ostentaba su traje de los días de fiesta, un atavío de “señorita” que le caía a las mil maravillas, y permitía detallar lo gallardo de las formas, y la mezcla de ardor y candidez juvenil del delicioso semblante. La sonrisa era miel, los ojos, abismo negro. Y Lorate, el del rubio bigotillo, en una vuelta que dio Senén, agarró la fotografía y la aplicó largamente sobre sus labios.

-¿Estás loco? -le preguntaron los compañeros, señalando hacia Senén, vuelto de espaldas.

-Me parece que sí -respondió-. Esta mujer es para volver loco a cualquiera.



No dieron importancia a estas palabras de Lorate, porque le tenían por romántico, y envidiaban y criticaban a la vez sus idealismos amorosos y sus novelorías. Senén, más en broma que en serio, empezó desde aquel día a escribir cartas derretidas a la Bibiana, por consejo y al dictado de Lorate. La muchacha respondía: al principio, con cortedad de lugareña; luego, con algo de vehemencia; por último, con verdadera exaltación. Enseña el amor a las mozas como no enseñara un maestro, y la más lerda se despabila y encandila con el amor. A su manera, decía ternezas muy refinadas la paletita. Hablaba del olor de los claveles, de lo bonitas que están las eras para pasearse por ellas los dos, “muy llegados”, de la pena que es no ver a quien se quiere, y de lo largo que se hace el tiempo a los novios separados. Lorate era el secretario y el que releía las cartas, dos y tres veces. No dictaba sólo las respuestas a la Bibiana: Senén, que se estaba haciendo un pillo, escribía otras, muy tiernas o muy desvergonzadas, a las chicas del servicio que había logrado engatusar. Y las respuestas las archivaba Lorate, en su cómoda, atadas con cintitas y clasificadas, “para reírnos”, solía decir, en la absoluta confianza que había llegado a tener con su compañero. A Senén lo que más le gustaba de sus diabluras con mujeres, era poder comentarlas en unión de Lorate.

Pronto se vio privado de esta distracción, porque Lorate, solicitando licencia temporal por enfermedad grave de una persona de su familia, se ausentó de Madrid. El principal se la había concedido sin reparo: era la primera vez que tal hacía, y, aunque un poquillo tronera -cosas de la edad- había cumplido siempre perfectamente su cargo y cometido. Estuvo Lorate cerca de un mes sin venir, y sin dar noticia suya a ninguno de los compañeros. Al fin regresó, con cara satisfecha, las guías del bigote más retorcidas y engalladas a lo kaiser que nunca, un aire de reserva diplomática, y algo de grave en el continente, como si fuese ya más importante persona. Se supo -y nadie lo extrañaba- que el principal, que iba haciéndose viejo y padecía una afección de la vista, le había aumentado el sueldo, poniéndole, por así decirlo, a la cabeza del negocio. Las primeras palabras de Senén, al quedarse a solas con el compañero que ya casi era el superior, fueron de inquietud:

-¿No sabes? Bibiana no me ha escrito un renglón en todo este tiempo.

-Estará enferma -respondió sonriente Lorate.

-No sé... Le he mandado cuatro cartas, pero ya me canso, porque no contesta. ¿Qué le pasará a esa chica?

-Tendrá otro novio -declaró imperturbable el del bigotillo.

-¡Bah! Es imposible. Escribiéndome lo que me escribía, ¿en un mes va a tomar otro novio sin más ni más? No digas desatinos.

-Habrá sabido que tú te diviertes por aquí, y estará enojada.

-¿Y quién quieres que haya ido a Robledizo a contárselo?

-Pues, si tan seguro estás, vuelve a escribirla... -respondió, evasivamente, Lorate.



Senén era tonto por fatuidad, como la mayoría de los varones; pero no tanto como parecía. No escribió un renglón más a la Bibiana; a quien escribió fue al cura de Robledizo. Y tal fue la respuesta, que pensó volverse loco. La Bibiana iba a casarse con un forastero, persona al parecer bien acomodada, y ya se había corrido la primer amonestación. El forastero se llamaba Manuel Lorate, y regresaría a efectuar el matrimonio dentro de unos quince días...

Al principio, Senén meditó tragedias espeluznantes. Revólver, puñadas, bofetones, duelos. Luego, vino el desahogo verbal. Lorate le recibió sin formalizarse, con su risita irónica.

-¿De qué te quejas? ¿Has guardado tu fidelidad a la muchacha? Anda a paseo...

Y Senén, además de haberse quedado sin novia, fue despachado a los pocos días de la importante tienda. Le admitieron, con grandes informes, en otra, pero no es seguro que le haya servido de lección, porque siempre le era más grato hablar de las cosas, contar que las poseía, que poseerlas...

(*Caras y Caretas*, 16 de mayo de 1914)

## DECADENTE



Pablo de la Palussière me fue presentado en la Embajada de Francia, como oficial de marina muy aficionado a España, que veía al través de los versos de Teófilo Gautier y Baudelaire. Porque entendía mucho de letras aquel muchacho, o mejor dicho era lo que se dice un intelectual, por lo que saqué en limpio de la cháchara que entablamos rinconeando en la galería y en el comedor semidesierto, mientras se bailaba en el gran salón. Al filo de la charla, acabó por exponerme sus opiniones. No sentía entusiasmo hacia cosa alguna, y descreía de los viejos ideales. Tampoco palpitaba por la patria: se juzgaba superior a tales preocupaciones, y más bien, en muchos conceptos, se suponía más español que francés, aun cuando en Francia hubiese nacido. Eso del nacer, repetía, es un azar material. Él había viajado mucho, y, como su paisano Loti, creía poseer una infinidad de almas, unas primitivas y otras modernas. Entendía además que esas cosas del patriotismo ya estaban algo añejas. ¡Bah! ¿Fronteras, en este tiempo de aeroplanos?

-Y si piensa usted así, ¿por qué ha seguido tal carrera? -hube de objetarle.

-Soy -contestó- de Bretaña, y marinos fueron todos mis ascendientes...

Recuerdo que discutimos un poco (como se discute con los que no son íntimos), en tono más bien chancero, con precauciones de cortesía, y poco después, habiéndose ausentado de Madrid el francesito, me escribió desde un puerto de Cochinchina una carta llena de *esprit* y extremadamente galante, en que sostenía otra vez su tesis. No le contesté; me faltaba tiempo; pero confieso que con tales oficiales de marina, auguré mal de Francia.

No mucho después, estalló la guerra. Entonces me acordé de mi joven amigo, y le *reví* -pase el galicismo, señores- con su barbita rala y rubia, sus claros ojos de celta bretón, de pestañas blanquecinas, su nariz algo corta, respingada, y sus movimientos de felina soltura. ¿Le tocaría entrar en combate a la embarcación que tripulaba? Creía recordar que era un contratorpedero, y que se llamaba *Furet*.

Fue una reminiscencia del momento. La barrió el torrente de noticias contradictorias que empezó a derramarse por las páginas de la prensa. El aluvión de carnicerías y asolamientos fue tal, que su misma enormidad acabó por embotar el interés y hasta la compasión. Suspendido el aliento, nos dedicamos a esperar el desenlace. Un episodio hacía olvidar el otro, y cada uno era más tremendo.

Se destacó, sin embargo, con el relieve peculiar de los hechos extraordinarios, la campaña del crucero alemán *Emden*, y sus correrías y artes para echar a pique embarcaciones enemigas. Uno de estos ardi-des fue, como es sabido, el de disfrazarse, con una chimenea postiza,

y le dio excelente resultado. Todos sabían que, en plazo siempre breve, el crucero pagaría las que hizo, pues se le daba una caza incansable; lo cual agrandaba su acción, y le prestaba (con estratagemas y todo) carácter de heroísmo.

Así que veía yo impreso el nombre del *Emden*, leía con avidez. A esto debí conocer la suerte que corrió el *Furet* y mi amigo de una hora, el marino que se sabía de memoria los versos de asunto español del gran *Teo*.

Ello acaeció en aguas de posesiones holandesas, cerca de Sumatra. El *Furet* cruzaba ante la embocadura de una bahía, vigilando la costa. Difícil era la vigilancia, realmente, a causa de lo sombrío de la noche y de una niebla ligera y húmeda que se alzaba del mar, por otra parte tranquilo como balsa de negro aceite. Apenas se veía ni la luz del faro. Y, mientras el contratorpedero francés velaba, haciendo la naveta, el crucero alemán habíase deslizado, apagados los fuegos, detrás del cabo a cuya extremidad el faro se alza y abre su pupila roja al espacio burroso de los mares.

A la primera claridad del amanecer, el *Emden* salió de su escondrijo, y avanzó, a toda marcha, sobre el contratorpedero. La tripulación no se alarmó en lo más mínimo. Venía el corsario perfectamente disfrazado, añadida una chimenea de pintada tela a las tres de metal. La ilusión era completa; los franceses creyeron ver a un crucero inglés amigo, el *Haymouth*, que andaba por aquella costa. Alegres, se dirigieron hacia él, para hacer las señales secretas con las cuales se reconocían los aliados. Sin embargo, cuando ya se hallaban las dos embarcaciones a distancia de cinco millas, hubo un oficial del contratorpedero, y fue mi propio amigo Pablo, que gritó:

-¡Ojo! ¡Estamos perdidos! ¡Es el *Emden*!

No se sabe cuál fue primero, si reconocer al enemigo o lanzarles éste una andanada de metralla. Aterrador por lo rápido. Los franceses tomaron su puesto de combate, resueltos a todo, y quisieron responder al fuego con el fuego. La primer andanada apenas les había hecho daño; la segunda, sin tardanza, agujereó el casco del contratorpedero, y destrozó sus máquinas encendidas. Maquinistas y fogoneros cayeron asfixiados o bombardeados por la explosión. Estaba desarmado el *Furet*. No podía hacer uso de su artillería, no podían maniobrar los tubos lanzatorpedos. Caían sobre él los obuses como granizo, atravesándole de parte a parte. No cabía combatir.

Y la muerte trabajaba, y trabajaba duro. Cabezas y miembros ensangrentados caían sobre el puente, o, rebotando, eran lanzados al mar. Oíanse aullidos de dolor y de rabia. Y todo ello duraría unos cinco minutos, a lo sumo, si es posible contar el tiempo en tan espantoso instante. El *Furet*, entretanto, se iba a pique; el *Emden*, acercándose, le envió la última andanada, que fue como el golpe de gracia con que se remata y despena a un combatiente acribillado de heridas.

La suerte que corrió Pablo de la Palussière, se supo por un marine-





ro superviviente, también bretón, y que sin duda profesaría al joven oficial gran cariño, pues en la hora crítica le ofreció un salvavidas que acababa de recoger, animándole e instándole para que se echase a nado, con lo cual tenía probabilidad de salvarse.

Cruzándose de brazos, el oficial había contestado:

-Aprovéchala tú. Yo no me aparto del *Furet*. Correré su suerte.

Y como hay ocasiones en que no se puede perder ni un segundo en palabras, el marinero se ciñó el salvavidas y se echó a nadar. Apenas lo hizo, viose rodeado de naufragos que querían nadar también; pero algunos, gravemente heridos, pedían auxilio para mantenerse en la superficie de las olas. Uno nadaba con un pie seccionado, dejando teñida el agua; otro, al nadar, perdía, horrible cosa, sus intestinos, que acabaron por desprenderse del todo, y de un lado fue el paquete entero y de otro el vacío cofre del cuerpo, aun con alientos de vida. El marinero trataba de sostener al del pie menos, en tanto que sus ojos se volvían hacia el *Furet*. Aun pudo ver a Pablo, erguido, inmóvil, esperando el fin. Antes de haberse hundido del todo, el contratorpedero saltó. Hubo un formidable remolino en las olas, y luego, nada. Se cerró el abismo.

Entonces, triunfador, el corsario destacó sus canoas para salvar a los que nadaban y tenían que ahogarse, pues la costa estaba a seis millas. Izados los naufragos a bordo del crucero, surgió una porfía de compasión y de celo en el socorro. Minutos antes, la andanada del *Emden* remataba a los heridos y barría vidas a bordo *Furet*, ahora, la solicitud más piadosa rodeaba a los pocos supervivientes, hasta el extremo de que, habiendo encontrado poco después el corsario a un vapor inglés, el *Newburn*, en vez de echarlo a pique, como indefectiblemente hubiese hecho en otras circunstancias, sólo le exigió que recibiese a bordo a los heridos franceses y los transportase al pequeño puerto de la Indias neerlandesas, ante cuya bahía cayó aniquilado el *Furet*...

De aquellos heridos, tres habían muerto, y el capitán del *Emden*, envolviéndolos en la bandera tricolor, reuniendo a su tripulación, con la oficialidad vestida de gala, pronunció un conciso discurso:

-Honremos su memoria. Eramos superiores a ellos en número y fuerza. ¡No podríamos serlo en el cumplimiento del deber!

Y entre el silencio del respeto, cayeron lentamente a la mar los tres cadáveres...

Al acabar de leer este relato, el enigma de nuestra alma se me presentó más indescifrable que de costumbre. Me encontraba otra vez en el salón de tibio ambiente, saturado de perfumes distintos que se fundían en uno solo, como de rosa y violeta que empieza a marchitarse, y volvían la sensación de las grandes tapicerías de Gobelinos, hasta de la bebida de piña y champagne con hielo que servía, correcto, el patilludo *maître d'hôtel* de la Embajada. Y de nuevo oí la voz del marino, desdeñando, con incisivo desdén intelectual, todos los entusiasmos,

toda la sugestión, anticuada ya, de la patria. Y me lo figuré, cruzado de brazos, fruncido el ceño, en la rabia de no haber podido defenderse, queriendo morir con su barco, por el honor de Francia... Y murmuré para mí:

-¡Qué más hiciera, si no fuese decadentista!

(*Caras y Caretas*, 24 de abril de 1915)



## RICAHEMBRA



Estábamos en los postres de un almuerzo de despedida que ofrecíamos en nuestro club a Alberto de Segur, el simpático y españolizante secretario de embajada, que dejaba a Madrid por San Petersburgo (le llamo así pues entonces aun no se había cometido la niñería bélico-sentimental de cambiarle el nombre a la capital moderna del imperio moscovita).

Sentado a la izquierda del agasajado, noté que, en su copa de champagne, deslizaba, antes de acercarla a los labios, una migaja de pan, al punto rodeada de un remolino de burbujas.

-¿Por qué? -pregunté confianzudamente, al observar tal maniobra.

-Porque sin eso, el champagne me da dolor de cabeza... Las burbujas que se forman, son el ácido carbónico que se va.

Interesáronse los comensales por el diálogo, y varios reconocieron que, en efecto, les entraba jaqueca después de libar el espumoso vino. Otros se burlaron de tal achaque. La conversación se generalizó sobre el tema del champagne, que unos ensalzaban y otros, ¡psch!, bebían por rutina solamente.

-A mucha gente le gusta, nada más que por caro -dijo Manolo Lanzafuerte, muy notado de tacañería-. Si cuesta lo que el Arganda, no tiene ni la mitad de partidarios.

Aprobó el viejo vizconde de Tresmes, Tenorio profesional, pero abstemio en materia de bebidas. Acaso su régimen de templanza le había conservado hasta la edad indefinible que contaba ahora, el vigor de que se jactaba para las amorosas empresas: y reservada la opinión en tan delicado punto, se le podían augurar largos años de vida sin exceso de senilidad.

-El champagne -declaró- es una moda... Una moda, lo mismo que otra cualquiera. Y pasará, como ha pasado la del Jerez, antaño cosa aristocrática, y ahora relegado a los refrescos, o *lunchs*, como malamente dicen de los diputados a los electores influyentes... ¿Saben ustedes cuándo va a caer el champagne? Así que se elabore bien en España, lo cual ya está empezando a suceder, porque el champagne, del cual los franceses hacían un misterio, no es nada difícil de fabricar...

Adhirióse Segur a esta afirmación.

-¡Bah! -articuló el vizconde, insistiendo- España puede hacer mil cosas que no hace, por pereza... Usted, Segur, tiene talento de sobra, y lo conoce... Como sé los puntos que usted calza, voy a permitirle contarle una anécdota de mis juventudes... ¿Le parecerá a usted mal que en ella no haga papel airoso el embajador de Francia, que por entonces teníamos aquí? ¿Un marqués de Longuyón?

Rióse Segur, y Lanzafuerte, imprudentemente, exclamó:

-¡Historia antigua! No le importará a Alberto tres caracoles.

-¡Modo de llamarme Matusalén! -repuso Tresmes.- Sabes,

Manolito, que hay cuatro juventudes, lo menos, y yo estoy en la cuarta, y hay quien no estuvo en la primera jamás... Bueno; era yo un pollete, y frecuentaba la tertulia de la duquesa de B... ¿No has oído, en tu casa, hablar de esta señora, que era hermana, por señas, de tu abuelo? ¿Ambas Castillas?

-Sí que he oído a mi madre, -contestó el interpelado.- Parece que era una señora rara, maniática. Tenía más orgullo que don Rodrigo en la horca, y dicen que le correspondía vivir en los tiempos feudales, y habitar en un torreón, y tener vasallos y siervos.

-No hay tal cosa, Manolito. Tu madre era niña, y confunde tal vez el recuerdo. Doña Cayetana de Azlor era, al contrario, la señora más llana y sencilla con los inferiores y los humildes. Echaba largos párrafos, si se terciaba, con la lavandera, y en la calle, pues la gustaba salir a pie, se paraba con los mendigos, se informaba de donde vivían, y subía, a veces, cinco pisos para consolar una miseria! Lo que sucedía a doña Cayetana, es que se crispaban sus nervios ante el dinero, y los que hacían ostentación de él, o los que, teniéndolo, no sabían gastarlo con decoro.

Hubo sonrisas disimuladas entre los comensales, porque parecía una alusión a la conocida avaricia de Lanzafuerte.

-Al principio, costó trabajo -continuó el vizconde- que invitase a sus reuniones al banquero Salamanca; y se consiguió, cuando supo la duquesa los rasgos de esplendidez del Crespo, que era liberal y fastuoso. Llegó la duquesa a sentir por el banquero hasta cariño, al ver que, jugando al tresillo con el mismo embajador de Francia de quien hablábamos, y sucediendo que el tal se bajase a recoger del suelo una moneda que se le había caído, Salamanca retorció un billete del Banco, lo encendió en las velas de los candeleros, y alumbró para que el bueno del marqués de Longuyón encontrase su moneda de plata... La duquesa no se contuvo, aplaudió entusiasmada con sus manos, que las tenía muy bonitas, aunque ya algo marchitas por los años, y no volvió a convidar más al embajador a las tertulias íntimas. Lo sintió éste mucho, porque la casa de la duquesa era de las que daban el tono en Madrid, y para reconciliarse con la dama anunció un baile, al cual asistirían los reyes, y dirigió la carta más amable y galante a la señora, suplicándole que no faltase de ningún modo a la solemnidad. Además, hizo que la reina, conciliadora, risueña y bondadosa siempre, intercediese por él con doña Cayetana de Azlor, que era dama de palacio, y la duquesa decidió al fin, y sacó de los estuches sus mejores joyas, para engalanarse en la fiesta.

El embajador se deshizo en cortesías, y estuvo lo que se dice amengado con la señora, la cual conservó un ligero airecillo desdeñoso, muy distinto de su llaneza habitual. La reina y sus damas, obsequiadas antes que el resto de la concurrencia, entraron en el *buffet*, cenaron opíparamente, y gustaron un exquisito champagne. Pasaron luego los demás invitados, o mejor dicho, parte de ellos, pues los muchachos bai-





lábamos en el gran salón. Poco tardó en cundir, a media voz, un rumor-cillo, exclamaciones, risas sofocadas.

-Si queráis una copa de champagne -me dijo tu padre, ¡me acuerdo bien!-, te quedarás con las ganas. Lo hubo para la corte, pero chico, ahora...

Se habló al otro día, no sin mordacidad y burla, de la falta de champagne y la escasez de los pastelillos y dulces; pero el incidente, natural dentro de la mezquindad del marqués de Longuyón, fue sin tardanza olvidado.

Entretanto, el marqués pagaba a las damas de la reina la visita, y en persona de tiros largos, iba dándoles las gracias por la asistencia al baile. Era de etiqueta recibirle, y la duquesa mandó abrir los mejores salones de su palacio, que la servidumbre vistiese las libreas de gala, poner flores, y esperó al marqués: recibióle con afabilidad grave, y sostuvo una charla acompañada y fina acerca de la bonita fiesta y el traje rosa, con encajes de plata, que le sentaba a la reina divinamente...

Al bajar la escalera el marqués, vio con asombro que, ante su coche, dos palafreneros de la duquesa sostenían amplio caldero de plata, y se lo presentaban a los caballos.

-¿Qué es eso? -dijo a su cochero, sin comprender.

-Señor marqués, una orden de la señora duquesa, que ha mandado abreviar los caballos de vucencia con vino de champagne del mejor...

-Y nos mandan -agregó con socarronería el palafrenero- que si se acaba, descorchemos más...

Una caja abierta mostraba entre la paja de la envoltura, los tapones casqueados de plata de las botellas cerradas aún.

El embajador se tragó, como decimos aquí, la partida... Se puso del color de la grana; luego sonrió torcido, y murmuró entre dientes:

-*Très original!*

Y fue la reina la que, al otro día, lloró de risa, según fama, al enterarse...

-Yo -intervino Lanzafuerte- había oído contar ese rasgo, pero siempre creí que era una invención...

Respondo de la autenticidad -declaró Tresmes.

Segur, callado hasta entonces, exclamó:

-Con la franqueza que ustedes merecen, el hecho es algo... algo... Carece de...

-¿De galantería? ¿De corrección social? Conformes -convino el vizconde.- Pero la duquesa era de aquellas ricas hembras castellanas que aun conservaban recuerdos de la invasión francesa, allá en 1808; y hay que tomar en cuenta siempre la influencia de la historia...

(*Caras y Caretas*, XVIII, nº 885, 18 de septiembre de 1915)

## REMEDIO INFALIBLE



Para que supiesen por qué razones voy a colgarme de un clavo -pensó Rafael muy poco antes de realizar su funesta resolución,- tendrían que estar dentro de mí, haberme seguido paso a paso, y sólo así se convencerían del incomprensible encarnizamiento y tenacidad con que me persigue la mala suerte.

Y además de estar dentro de mí, sería preciso -¡cómo les desprecio!- que comprendiesen lo que no comprenderían jamás: que no hay males grandes ni pequeños: que el mal y el bien lo creamos nosotros, y también que los alfilerazos continuos son peores que si, de una vez, nos hincan un afilado cuchillo en la espalda...

Capaces serían de reírse si les contase, por ejemplo, mi jornada de ayer, -¡que no ha sido de las peores!- Después de un sueño agitado, desperté con la boca más amarga que hiel y el estómago revuelto. Traté de tomar, de la mesa de noche, el frasco de magnesia efervescente: se había acabado la víspera. Envié a la botica a mi criada, Pascasia (¡oh!, ¡la responsabilidad que a Pascasia le corresponderá en la tragedia de mi suicidio!) y me trajo limonada gaseosa. Salté de la cama, y, al hacerlo, resbalé, arrastrando conmigo el alfombrín, y fui a rebotar contra la cómoda, haciéndome un regular chichón en la frente.

Entonces se reveló la jaqueca... Es mi compañera habitual, y ya parece que, sin jaqueca, no me conozco a mí mismo. Vivo bajo la sensación continua de una especie de mareo de mar, la angustia del comienzo de las náuseas.

Mientras me ponía un perro gordo, sujeto con un pañuelo, sobre el chichón, ansiaba que una escoba dura barriese, enérgicamente, el estómago...

Al empezar a lavarme las manos, el jabón saltó, y como si lo hiciese adrede, se metió debajo del armario, donde no había medio de recogerlo sin mover el mueble entero. Pascasia me trajo el suyo; hedía a almizcle, y vi sobre él un pelo, mejor diré una cerda (porque el pelo de Pascasia es suíno). Intenté peinarme, y una púa del peine, astillada, me arrancó dolorosamente un mechón. Quise rizarme un bigote, y me quemé el labio superior con la tenacilla. ¡Cuenta usted esto, y le dirán que son minucias tales, que ni recordarse merecen! Pero yo sé que sufro, que sufro de un modo horrible. Una sola, será caso de risa. Tan seguidas, empalmadas, no hay mortal que las aguante.

Dos o tres botones del chaleco se cayeron cuando fui a abrocharlos. Quedaron en el sitio revoltillos de seda, y una hebra larga, y tuve que sufrir que Pascasia se me acercase, para coserme los malditos botones. No se me ocurrió ni lo más sencillo: quitarme el chaleco, y que los pegase lejos de mí. Cuando menudean las contrariedades, me siento estúpido, mi cerebro no funciona.

Un cigarro que fumé para sosegarme, sabía endiabladamente a



cucaracha. Lo tiré al suelo, pero me quedó en la garganta el azucaroso y repugnante tufillo. Me trajo el desayuno Pascasia: el café estaba frío, las tostadas sin tostar; mi estómago se encalabrino nuevamente. Por fin, habiendo tragado un par de sorbos, con conatos de guardarlos en el arca del cuerpo, pude salir a la calle.

En el último escalón puse un pie en falso, y tuve que agarrarme al pasamanos, trémulo. En cuanto revolvi la primer esquina, me di de manos a boca con un clérigo, que casi se me echó encima, porque venía en sentido contrario. Vi, a un centímetro de mi cara, la suya, gruesa, fofa, inyectada de grasa y bilis, imponente, y el azulado de su barba de ocho días, y las pequeñas estrias de sangre que se ramificaban en su pupila, y la amarillez de sus dientes, descarnados en la base. Ningún daño pensaba hacerme el cura, y probablemente será una buena persona. No se nos puede juzgar por nuestro cutis, ni por nuestra dentadura. Yo, sin embargo, retrocedí de terror, y un vértigo que me acometió, me hizo caer desvanecido. Sólo me enteré, después, de que me habían llevado a una botica próxima. Me administraron éter, y no sé qué más, para que me recobrase. Cuando salí de allí, pregunté lo que debía por la asistencia. Al ir a pagar, una peseta y veinte céntimos, noté que la cartera y el portamonedas me faltaban.

Tuve que volver a subir mis escaleras, aguantar las preguntas de Pascasia, y, al salir otra vez, queriendo ver la hora, pude notar que el reloj había seguido igual camino que la cartera. Recordé que, en mi último instante de lucidez, había visto a mi lado a un chulo de mala traza, y hasta juraría que se había precipitado a sostenerme...

Camino de mi oficina (en la cual tanto da llegar a una hora como a otra), fui por un rodeo, para calmar mi espíritu viendo la alegre acera de la calle de Alcalá.

En el mismo instante, el sol se encapota, nubes oscuras corren por el cielo, y una racha de aire frío estremece el follaje de los árboles. Vuelvo la cabeza hacia el arroyo, y he aquí el entierro, que pasa.

Su infinita ridiculez me crispa los nervios. Ridícula, esa carroza con reminiscencias versallesco-fúnebres; ridículo, el empaque Luis XV de los palafreneros y lacayos, que fuman cuando no se les mira; ridículas las coronas, que se encargan al florista y llevan pensamientos de pluma y rosas de abalorio; ridículo todo este escenario de la muerte, que debiera ser tan serio, tan sencillo, tan impregnado de dignidad y melancolía...

¿Estoy por no ahorcarme?

¡Bah! Me llevarán así, pero en cambio no lo veré... Y ahora lo veo. Desfila la carroza, desfila el acompañamiento, señores de chistera y gabán, hablando a media voz de sus asuntos; desfilan automóviles y coches ocupados por diversos individuos que ya rien francamente; y fuman sin respeto...

Antes de entrar en la oficina, una mendiga me pide limosna. Es una mujer como de sesenta años, demacrada. Acaso tenga menos: la miseria



envejece. Sin embargo, la reconozco. Una tarde de calor, a la hora de la siesta, años hace... Ella tenía muy bonito pelo, y ahora lleva un pañuelo sucio sobre las canas... Pero, ¡fatalidad!, tan cambiada, la reconozco. Es un amor que encuentro, un amor podrido, desecado, arrojado a la vía pública, como un detritus. Si hay algo deprimente, es el amor transformado en indiferente repulsión. Y me confirmo en la idea de que somos arena y viento, y lo mejor que hay en nosotros se convierte en basura, en asco a lo que idolatramos un día.

Y me apresuro a desviarme, y no lleno de monedas la mano que me tiende, y que un día besé y mordí... Acaban de quitarme la cartera (pienso, como para disculparme). Pero bien pude reconocerla, enterarme de su situación, auxiliarla después... Sigo calle arriba. Pasa uno que, a su vez, finge no conocerme. Es que me debe unos cuartos, no sé si diez pesetas, prestadas en el café, por dos horas. Han transcurrido dos meses. Tuerce la cabeza. Yo la tuerzo lo mismo.

A la puerta de la oficina, como voy sumido en una distracción amarga, no veo que un niño, corriendo torpemente -¡es tan pequeño!- se me enreda entre las piernas, y sale despedido.

La madre, furiosa, me increpa; quiere sacarme los ojos. ¿Qué ha pasado? No lo sé. Se reúne gente; ignoro de dónde sale. Es asombrosa la rapidez con que la gente se junta, en Madrid. Me encierran en un círculo de faxes indignadas, de puños amenazadores. Estoy convicto de haber empujado a la criaturita, de haber sido causa de que se rompa la cabeza contra el filo de la acera, como se rompe una tierna sandía, al dar con un pedrusco.

Y uno me llama cuanto hay que llamar, y una furia me da un bofetón: sí, un bofetón, en plena mejilla. “¡So tío, mal corazón, creminal, verdugo!” La policía me liberta de morir hecho papilla; pero me detiene. Paso el día en diligencias, para demostrar que no he sido culpable, que no he querido matar a ese pequeñín, entre otras cosas, porque me importaba bien poco de él...

Cuando se mata a alguien, es que ese alguien nos interesa, por cualquier concepto, ¿no es verdad?

Y yo voy a darme a mí propio la suprema prueba de interés de matarme, porque debo este sacrificio a cuanto me rodea, ya que cuanto me rodea me es hostil, me es adverso, y esto, no por efecto de la casualidad, sino voluntariamente; lo juro. Mi paraguas, cuyas ballenas se descosen, a pesar de ser nuevo; mi espejo, que se rompe sin tocarle; mi corbata, que no hay medio de que se tenga derecha; mis botas, que me aprietan ferozmente, habiendo sido hechas a medida; mis fósforos, que se apagan antes de llegar a encenderse; mi cortaplumas, cuya punta salta al afilar un lápiz; mi bastón, que se me pierde dos veces por semana; ¡Pascasia! Esa bruja, que tiene una voz de carraca rota, y que va ensordeciendo, o lo finge, para no entender lo que mando... Son demasiadas casualidades. ¿Casualidades? ¡Bueno! Hay una fuerza oculta, terca, suave; hay algo maléfico, que me persigue.



Pues le voy a hacer la mamola, a ese algo maléfico, sea quien fuere. Ahora lo verá. La sogá está hasta engrasada. El clavo, bien seguro. A plomo bajo el clavo, el taburete. ¿A menos que también me sean hostiles cuerda y clavo, y en el momento preciso?... No. Todo tiene su límite. Aguantan, aguantan mi peso. Adiós, serie negra, infinito de la calamidad... Dentro de una hora, nada podréis contra mí. ¡Fastidios!

(*Caras y Caretas*, XIX, 25 de noviembre de 1916)

CAJÓN DE SASTRE

# LA TÓPICA HORACIANA MAYOR EN ALBERTO LISTA<sup>1</sup>

Mónica María Martínez Sariago  
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria



Dada la admiración que en repetidas ocasiones Alberto Lista (1775-1848) profesó por el poeta latino Horacio, parece claro que, para la comprensión cabal de su corpus teórico, es preciso conocer hasta qué punto asimiló la poética del vate romano. En el presente trabajo abordaremos el tratamiento de la tópica horaciana mayor (*ars-ingenium, prodesse-delectare, res-uerba*) en el autor sevillano, relacionándola con el hondo cambio estético que tiene lugar en el panorama literario español durante la primera mitad del siglo XIX, un cambio de paradigma que implica, por un lado, la ruptura de la trayectoria sin fisuras ni paréntesis que había representado el predominio de la poética, y, por otro, la imposición de la originalidad como criterio literario máximo. El examen de la tópica horaciana mayor según la fórmula Lista en su obra crítica, especialmente en sus *Artículos críticos y literarios* (1840), publicados luego como *Ensayos literarios y críticos* (1844), nos permitirá pronunciar-nos además, aunque sea de forma provisional, sobre la adscripción de Alberto Lista al Neoclasicismo o al Romanticismo, uno de los problemas claves que ha suscitado a la crítica el estudio de su figura y de su obra. Para delimitar el alcance de sus afirmaciones sobre la tópica horaciana mayor en los *Ensayos literarios y críticos*, las contrastaremos con las afirmaciones que a propósito de esta cuestión pueden espigarse en sus *Lecciones de literatura española para el uso de la clase de Elocuencia y*

---

<sup>1</sup> Agradecemos al revisor anónimo sus sugerencias bibliográficas, que han contribuido a enriquecer este artículo.

*Literatura del Ateneo* (1822) y en sus *Lecciones de literatura española en el Ateneo* (1836)<sup>2</sup>.

### 1. EL HORACIANISMO DE ALBERTO LISTA

Basándose en la impronta que Horacio ha dejado en su obra poética<sup>3</sup>, a Lista se le ha solido considerar un poeta horaciano. Menéndez Pelayo, que abordó, aunque superficialmente, la influencia de Horacio en Lista poeta (1877), había prometido realizar un examen de sus ideas críticas en el siguiente volumen de su *Historia de las ideas estéticas*, que, como se sabe, no llegó a publicar. Por eso hemos de contentarnos con las breves apreciaciones que en su trabajo de 1883 incluye sobre nuestro autor al referirse a la Escuela Sevillana, aplicables sólo, como el propio Menéndez Pelayo señala, a los trabajos de Lista anteriores a 1820. Esta escuela, según sostiene, fue “de lo mejor para su época; no exenta ciertamente de preocupaciones..., pero, en general, sana, clásica, según se entendía a la sazón lo clásico, y apoyada en buena y bastante extensa erudición” (1974: I, 1418-1419).

¿Qué podemos decir de su obra crítica posterior, es decir, de las *Lecciones de literatura española para el uso de la clase de Elocuencia y Literatura del Ateneo* (1822) o de los artículos y reseñas publicados en *El Censor*? De las declaraciones de Menéndez Pelayo se infiere que estas obras se apartan radicalmente de los valores clásicos, pero la crítica ha rebatido tales planteamientos. Ni Cossío (1942) ni Juretschke (1951) se muestran de acuerdo con el polígrafo santanderino. Juretschke, muy convencido, comenta que en estas obras Lista “casi llega” a identificarse con el romanticismo, pero que la mayor parte tienen un decidido carácter clasicista (1951: 252). En este punto García

<sup>2</sup> Citamos las *Lecciones de Literatura española* por la edición de Hans Juretschke (1951: 418-465), el primero en rescatarlas del olvido. Para la cita de pasajes de “Discurso sobre la filosofía de las artes y ciencias en general y de la literatura en particular”, publicado en el tomo IV de *El Censor* (1821), las *Lecciones de literatura española para el uso de la clase de Elocuencia y Literatura del Ateneo* (1822), y los *Ensayos literarios y críticos* (1844) nos basamos en los originales. De los *Ensayos...* existe una reciente reproducción facsimilar en la editorial Extramuros (Sevilla, 2008). Una interesante reseña de buena parte de las preceptivas españolas de los siglos XVIII y XIX, en diálogo con las cuales deberían ser estudiados los trabajos teóricos de Lista, la debemos a Aradra Sánchez (1996: 175-320).

<sup>3</sup> Un análisis parcial de esta cuestión puede verse en Martínez Sariego (en prensa).

Tejera (1989: 10-11) prefiere hablar de “eclecticismo”, opinión que compartimos, pues la refrendan las declaraciones que a propósito de Aristóteles y Horacio hiciera Lista por estas fechas.

En uno de los artículos del tomo IV de *El censor*, concretamente en la segunda parte del “Discurso sobre la filosofía de las artes y ciencias en general y de la literatura en particular” (301-317), el sevillano había acusado a Aristóteles de ser excesivamente conciso, seco y de tener un “tono didáctico algo oscuro”, además de haberle reprochado la falta de “verdad, claridad y filosofía” de sus reglas. Y, aunque en sus *Lecciones de literatura española para el uso de la clase de Elocuencia y Literatura* le había reconocido el mérito de haber establecido el “principio general de la imitación” y rescata el pensamiento expresado en su *Lógica* en torno a la sensación –“La sensación es el origen de todas nuestras ideas”–, afirma que todo lo demás le parece producto de un espíritu reglamentario vicioso, nocivo y, en el mejor de los casos, inútil (421-423). La misma opinión le merece la preceptiva entendida como la enumeración minuciosa de reglas sobre figuras y tropos o división y subdivisión de los géneros.

Teniendo en cuenta su rechazo de la tradición retórica y aristotélica, así como su apuesta rotunda por el “emocionalismo”<sup>4</sup>, cabría legítimamente preguntarse qué lugar ocupa Horacio, el poeta razonable, en el corpus teórico-literario de nuestro autor. En la tradición posterior, especialmente a raíz de la fusión de sus planteamientos en el Renacimiento italiano, Aristóteles y Horacio, no en vano, fueron como dos caras de una misma moneda<sup>5</sup>. De ahí que resulte inesperado, incluso contradictorio, el hecho de que Lista reivindique la poética horaciana en su ya mencionado “Discurso sobre la filosofía de las artes...” (II) –“Sólo un Horacio pudo reducir a tan pocas hojas el código del buen gusto, que así merece llamarse su arte poética”– o que repetidamente lo llame “gran maestro”. En realidad, la postura de Lista con respecto a la tradición de la poética fundada en Aristóteles y Horacio, es, como veremos, más de “rectificación”

<sup>4</sup> Entendemos tal término en el sentido que le da Juretschke (1977: 25). Para el hispanista alemán, el “emocionalismo”, difícil de definir por su carácter subjetivo, es el ingrediente básico que alienta la sensibilidad “prerromántica”, término este último que, por impreciso, no le parece apropiado.

<sup>5</sup> El “ejercicio favorito de la crítica renacentista fue el de aristotelizar o retorizar a Horacio”. Los teóricos, de hecho, se desinteresaban de cualquier fragmento horaciano que no resultara aristotelizable. Aunque en menor medida, también se documenta el proceso inverso. Cf. García Berrio (1977: 21 y ss).



que de “ruptura”, porque, aunque incorpora a su reflexión literaria ideas inspiradas en innovadoras corrientes filosóficas europeas y rechaza determinados planteamientos tradicionales, en especial los aristotélicos, no tiene inconveniente en rescatar cuanto de la tradición le parece aprovechable. Y Horacio se lo parece en grado sumo.

A la influencia que Lista recibe de la *Epistula ad Pisones* a la hora de abordar la llamada tópica horaciana mayor, relacionada con el culto que profesaba al poeta latino, nos referiremos en el siguiente apartado. No aspiramos aquí a la exhaustividad, de un lado porque el carácter disperso de las reflexiones de Lista, no sistematizadas en ninguna arte poética, dificulta el rastreo de determinados planteamientos; y de otro porque la propia naturaleza de un trabajo como el presente, limitado en extensión, lo dificulta. De ahí que nos ciñamos a los artículos más representativos contenidos en los *Ensayos literarios y críticos* (1844).

## 2. LA TÓPICA HORACIANA MAYOR EN ALBERTO LISTA

Puesto que el sintagma “tópica horaciana” puede resultar ambiguo, antes de continuar con nuestro análisis, convendría definir y acotar qué entendemos por tal. Hablar de “tópica horaciana” en un autor no implica, en principio, atender a la influencia modélica del poeta Horacio en él, sino a la huella que pueda haber en su obra de las ideas teórico-literarias horacianas. Y ello pasa por examinar tanto los conceptos efectivamente formulados por el poeta latino en su *Epistula ad Pisones* o *Ars poetica*<sup>6</sup> como el Horacio “contaminado, mutilado o ensanchado” de la preceptiva europea, que hunde sus raíces, según estudia García Berrio (1977), en los preceptistas italianos del XVI, que reinterpretaron, a su vez, los comentarios pioneros de Acrón y Porfirión. No en vano, los autores de la España áurea, pero también los de la del XVIII y comienzos del XIX, como Lista, aunque conocieron de forma directa la epístola de Horacio, asimilaron el espíritu hora-

<sup>6</sup> Horacio reflexiona sobre la poesía también en otras obras, especialmente en la *Ep. II 1*, la epístola a Augusto; y en *Ep. II 2*, la epístola a Floro. Analiza los patrones críticos y la coherencia argumental de todas estas epístolas Kilpatrick (1990), que ofrece, además, una traducción de los textos al inglés. Parte, por supuesto, de los trabajos de Brink (1963, 1971, 1982). También en las *Odas* reflexiona Horacio sobre la poesía (I 26, I 32, II 19, IV 3...), pero, salvo de forma esporádica, no nos referiremos a estos otros poemas metapoéticos.



ciano, además, de manera inconsciente, en la medida en que éste subyacía a la estructura básica de la teoría literaria renacentista italiana y europea en general. No podemos perder de vista, por otra parte, el hecho de que este Horacio renacentista, que es un valor “móvil y flexible”, es fruto tanto de las distintas paráfrasis del *Ars poetica* como de las grandes preceptivas clasicistas, en la medida en que en todas ellas la tópica horaciana, tanto menor como mayor, es base fundamental.

Más concretamente, lo que la crítica, siguiendo a García Berrio (1977), llama “tópica horaciana mayor” designa la parte más original y arquetípica del pensamiento horaciano (*Epistula ad Pisones*, vv. 295-476). Nos referimos a esas tres dualidades correlativas, tan perfectamente engarzadas que resulta difícil abordarlas de forma independiente: *ars-ingenium*, *res-verba*, *prodesse-delectare*. Puede establecerse, en efecto, una correlación entre los miembros de las tres dualidades: el autor de *ingenium* aspirará a provocar deleite en el lector por medio de artificios formales (*ingenium / verba / delectare*), mientras que aquél cuya obra se basa en el *ars* tendrá por objetivo la formación del lector, por lo que a sus obras las definirá su contenido rico y profundo (*ars / res / prodesse*). Horacio opta por una postura equilibrada en la primera y en la tercera dualidad, pero en la segunda, *res / verba*, se inclina de forma decidida por el contenido.

En este apartado estudiaremos el tratamiento en Lista de esta formulación dual horaciana, luego aristotelizada y retorizada por los preceptistas. Para ello, tras exponer el significado de cada una de ellas en el arte poética horaciana, estudiaremos su evolución a través del tiempo hasta llegar al siglo XIX, plataforma idónea para el análisis del tratamiento de las mismas en el corpus teórico de Alberto Lista. Aunque el segundo volumen de sus *Ensayos* es más matizadamente romántico que el primero, no podemos considerarlos bloques yuxtapuestos: ya algunos artículos del volumen inicial apuntan ideas que podríamos considerar “románticas”; y en contribuciones del segundo volumen Lista manifiesta su fidelidad para con las reglas, que interpreta de manera *sui generis*, según veremos.

### 2.1. ARS-INGENIUM

Uno de los temas más debatidos en los tratados de poética ha sido siempre el de la naturaleza del poeta, encarnada en la tradicional dicotomía *poeta furioso / poeta sabio* que aparecía ya en los



griegos Platón (*Ión, Fedro*) y Aristóteles (*Poética*) y que, por poligénesis, ha sido planteada también en otras culturas, como la hispanoárabe (Peña, 1990: 116-134). De Platón proviene la idea del estado de posesión y entusiasmo en que se halla el poeta cuando escribe; y de Aristóteles la postura cautelosa que otorga a la razón un papel importante. En Horacio esta dualidad se plantea como una doble causa eficiente del hecho literario, y no con el rigorismo disyuntivo aristotélico. Para el poeta romano es tan importante la inspiración, como el trabajo artístico, porque, sin inspiración, es muy difícil que se escriba un buen poema; y sin *ars* toda inspiración está abocada al fracaso (*Ep. ad Pis.* vv. 408-411):

Natura fieret laudabile carmen an arte,  
quaesitum est; ego nec studium sine diuite uena  
nec rude quid prosit uideo ingenium; alterius scilicet  
altera poscit opem res et coniurat amice.

Los comentaristas, ampliando este concepto dual, distinguieron entre *ingenium* (entendimiento natural del hombre y habilidad para la localización de *loci* en el proceso de *inventio*), que Horacio suscribe, y *furor* (inspiración o auxilio sobrenatural a la personal capacidad del poeta), concepto del que Horacio se burla. Es famosa su condena de la concepción democriteo-platónica del poeta poseído (*Ep. ad Pis.* vv. 295-308):

Ingenium misera quia fortunatius arte  
credit et excludit sanos Helicone poetas  
Democritus, bona pars non unguis ponere curat,  
non barbam, secreta petit loca, balnea uitat;  
nanciscetur enim pretium nomenque poetae,  
si tribus Anticyris caput insanabile nunquam  
tonsoni Licino commiserit. O ego laeuis  
qui purgor bilem sub uerni temporis horam!  
Non alius faceret meliora poemata; uerum  
nil tanti est. Ergo fungar uice cotis, acutum  
reddere quae ferrum ualet exors ipsa secandi;  
munus et officium, nil scribens ipse, docebo,  
unde parentur opes, quid alat formetque poetam,  
quid deceat, quid non, quo uirtus, quo ferat error.

El retrato que, al final de su poema, hace Horacio del *uesanus poeta* es una caricatura del poeta que pretende valerse sólo del *ingenium*, sin hacer uso del *ars* (*Ep. ad Pis.* vv. 453-476). Esta es, en efecto, otra de las facetas del tratamiento de la presente dualidad en Horacio: la actitud irónica y burlona, la mofa inclu-



so, del poeta loco y entusiasmado, que pretende traslucir, en la espectacular incuria de su aspecto exterior una supuesta genialidad íntima. En la tradición esta idea, no obstante, encontró cierto eco. Aunque en el siglo XVI primó la solución de aceptar el eclecticismo horaciano, pronto se fue formulando el tópico del poeta furioso, cuestionado sólo cuando comenzó a plantearse el contrasentido de atribuir a la inspiración divina poemas inmorales o la falta de correspondencia entre los dioses paganos de Platón y el Dios del cristianismo. En contra de la tendencia racionalista del Neoclasicismo del XVIII<sup>7</sup>, durante el Romanticismo volvió a imponerse el *furor* como polo dominante, pero entendido no ya como don concedido por Dios a unos pocos espíritus elegidos, sino como categoría asociada a potencias del alma, especialmente a la imaginación y la fuerza del inconsciente.

¿Qué encontramos en Alberto Lista? Se aprecia en sus escritos una suerte de lucha interna entre el normativismo neoclásico y los principios románticos de la libertad y del sentimiento. En términos generales, el teórico sevillano aboga por la equilibrada tesis horaciana del poeta como hombre inspirado y laborioso, conocedor perfecto de su *ars*. Lista suscribe el famoso verso horaciano, convertido en sentencia, *Scribendi recte sapere est et principium et fons* (v. 309): “El genio no basta: es necesario además el gusto ejercitado y perfeccionado. Ésta es una verdad, que se trata de oscurecer en el día, y es menester repetirla e inculcarla si queremos tener literatura” (II: 45). El arte, en efecto, se aprendería en un proceso lento cuyo modelo sería el del atleta que se prepara, incluso desde la infancia, para participar en los juegos. Porque el buen poeta no sólo es el hombre de genio, sino el que, tras la lectura de buenos modelos, es capaz de combinar el estudio técnico con el enjuiciamiento crítico, es decir, el que ofrece una imagen de estudio, de trabajo y de buen sentido (I: 167):

Nosotros sabemos que el genio, *auxiliado por la instrucción*, enardece la fantasía, la presenta cuadros originales y

<sup>7</sup> El Feijoo de las *Cartas eruditas* sería la excepción a la tendencia dieciochesca de hacer primar el *ars* sobre el *ingenium*. Véase Checa Beltrán (1998: 116), que nos ofrece un interesante repaso por las tres grandes dicotomías cifándose estrictamente al siglo XVIII español (113-119). En la misma centuria ha centrado su interés Sebold (1989), cuya alusión a Iriarte como poeta de “rapto racional” es bien conocida.



animados, la enseña a vencer los obstáculos y a expresar dignamente lo que ha concebido<sup>8</sup>.

Querer aplicar la palabra “misión” a la naturaleza o “impulso que incita a cualquier versificador a cantar bien o mal asuntos o religiosos o profanos” le parece a Lista un abuso de lenguaje “que debe reprimirse, y que sólo ha podido tener su origen en el carácter ambicioso del siglo” (I: 168). Lista rechaza, pues, el concepto de *furor*. Se refiere, como hemos visto, a la necesidad de aunar dotes naturales con un denodado esfuerzo artístico; pero en ningún caso admite la posibilidad de que la poesía proceda de una llamada de lo alto (I: 167):

No deja de ser bastante ridícula la pretensión de algunos de los corifeos del nuevo romanticismo, atribuyendo la facultad de poetizar a una misión recibida no se sabe de quién; pues aunque citan la naturaleza, el genio y la inspiración, no por eso es mejor conocida la autoridad que llama y elige al poeta.

Ahora bien, aunque Lista realice precisiones en torno a nociones o juicios románticos que, en su opinión, han sido mal interpretados, ello no significa que arremeta en bloque contra el Romanticismo, muchas de cuyas asunciones comparte. Claramente románticas parecen sus declaraciones al comienzo de “Del lenguaje poético” (II: 15):

Apenas se apodera del poeta la inspiración, se presentan a su fantasía los objetos que ha de describir bajo un aspecto nuevo y antes desconocido; porque no descubre ya relaciones sometidas al análisis y a la combinación del entendimiento, sino imágenes que pintan, rasgos y lineamientos que entretallan. Siente en su imaginación cierta efervescencia que quiere transmitir a sus lectores, y para conseguirlo no halla medio más oportuno, ni lo hay, que expresar bien lo que siente. No trata, pues, de coordinar las ideas según el orden lógico de su deducción: no trata de buscar los pensamientos que prueban una verdad: lo que se siente está suficientemente probado; sino los que mejor contribuyan a grabarla en el ánimo, a excitar conmociones y sentimientos.

<sup>8</sup> La cursiva es nuestra.



Eso sí, aun asumiendo ideas románticas, “a fuerza de coherencia suprema con su pensamiento constante” (Martínez Torrón, 1993: 375), Lista seguirá fundamentando sus afirmaciones en Horacio, cuya autoridad aducirá también en “De la elocución poética” citando, en esta ocasión, un pasaje de sus *Sátiras* (I 4, 39-44):

Primum ego me illorum dederim quibus esse poetas  
excerpam numero: neque enim concludere versum  
dixeris esse satis; neque si quis scribat, uti nos,  
sermoni propria, putes hunc esse poetam.  
Ingenium cui sit, cui mens diviniior atque os  
Magna sonaturum, des nominis huius honorem.

En estos versos Horacio declara que quien, como él en sus *Sátiras* y *Epístolas*, escribe versos semejantes a la prosa no debe ser considerado poeta. El poeta, traduce Lista de Horacio, se distingue del prosista por tres cosas: “genio, mente divina, voz sublime”, términos que comenta en términos tan característicamente románticos como los siguientes. Aunque larga, la cita merece la pena (I: 21):

No basta sentir y gozar la belleza ideal, es necesario hallarse inspirado por ella, compelido a reproducirla; es preciso verla en nuestra fantasía, al mismo tiempo que obra sobre el corazón, pintándose en aquella y dominando en éste, y pugnando por lanzarse de nuestros labios bajo las formas nuevas que le hemos prestado. La operación del genio es misteriosa, como todas las de la naturaleza cuando transmite la vida (...) La inspiración produce necesariamente las ideas y pensamientos que nuestro autor [Horacio] llama divinos, porque se apartan de la combinación sabida y usual de las reflexiones humanas. Las ideas poéticas, generalmente hablando, no se presentan bajo formas analíticas, ni se deducen del raciocinio: son verdaderos cuadros, verdaderas imágenes que el poeta percibe por intuición, o bien que conmueven sus afectos, y le inspiran el idioma propio de cada uno de ellos.

Llevando al extremo esta fidelidad a Horacio, en su artículo “Sobre el Romanticismo” Lista lo declarará el primer romántico (II: 42):

Se dice que el romanticismo es el sistema de la libertad literaria. Si esto es así, preciso será confesar que el romanti-

cismo es más antiguo de lo que todos creen, y coronar a Horacio como al primer proclamador conocido de este sistema con su célebre *quidlibet audendi*.

Esto lo justifica aduciendo que la libertad le parece una “frase ambiciosa como otras muchas, que, después de analizadas, nada dan”. El poeta –afirma– ha de examinar las reglas que la naturaleza ha impuesto al género en que desee escribir, sin estar obligado a seguir formas puramente convencionales. Por eso, la distinción entre clásico y romántico le parece, en este sentido, irrelevante (II: 43):

Nosotros designaremos las composiciones con los títulos de buenas o malas, sin curarnos mucho de si son clásicas o románticas, y este es en nuestro entender el mejor partido que pueden tomar los hombres de juicio, naturalmente poco aficionados a dejarse alucinar por palabras ni frases.

## 2.2. PRODESSE-DELECTARE

Otra cuestión muy debatida en la historia de la teoría de la literatura es la que atañe a la función de la misma y a la del poeta. En la Antigüedad, y por lo menos hasta la publicación de la kantiana *Crítica del juicio* (1790), a la literatura solían asignársele, casi sin excepción, valores pedagógicos o hedonistas, facetas ambas condensadas en la expresión horaciana *prodesse-delectare*. Como en el caso anterior, también en esta dualidad hace gala Horacio de su prudencia y equilibrio (*Ep. ad Pis.* vv. 333-334):

Aut prodesse uolunt aut delectare poetae  
aut simul et iucunda et idonea dicere uitae<sup>9</sup>.

Según Horacio, la poesía se escribe, bien para enseñar (*docere*), bien para deleitar (*delectare*). Un fin pedagógico-moralista se traduce en contenidos pragmáticos, morales y filosóficos, reflejo de la vida y de las costumbres humanas; mientras que un fin hedonista suele manifestarlo la pura ficción, con invenciones a veces absurdas. Horacio admite también la posibilidad de un tipo mixto utilidad / placer, que es el cultivado por el poeta perfecto (*Ep. ad Pis.* vv.343-344):

<sup>9</sup> La bibliografía sobre esta dualidad horaciana es abundante. Véase, por ejemplo, el estudio clásico de Tate (1928) a propósito de la función moral de la poesía en Horacio.

Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci,  
lectorem delectando pariterque monendo...

Respecto a esta supremacía del deleite o de la enseñanza, en siglos sucesivos, como estudia García Berrio (1977: 331-410), la balanza se inclinó a favor del *delectare*, en lo que influyeron tanto la recuperación de corrientes hedonistas grecolatinas tardías, especialmente de Heraclodeo y de Eratóstenes, como, de forma mucho más determinante, la imposición del gusto por parte del público. Ahora bien, dado que la educación y orientación del vulgo, era, por otro lado, un objetivo prioritario de las clases superiores, especialmente durante el neoclasicismo ilustrado, el *prodesse* no fue en ningún momento descuidado.

En este punto, de hecho, Lista, neoclásico tardío, aúna los dos principios horacianos. Por un lado, afirma que “la verdadera misión del poeta es la que le designó Horacio: *animis iuvandis*, recrear el ánimo” (I: 168), que “el objeto primario de las bellas artes es agradar” (I: 169) o que nunca ha creído que el teatro deba tener como objeto primario la corrección de las costumbres: “*sólo creemos que debe ser una diversión inocente*” (II: 41)<sup>10</sup>. He aquí la defensa del *delectare*, de lo *dulce*. Pero considera, por otro lado, que “nada es tan deforme, tan asqueroso como la inmoralidad” (II: 41); y alega que, puesto que el teatro es reflejo de la vida y tiene incidencia sobre ella, debe cuidarse su trasfondo moral. Las composiciones poéticas han de caracterizarse por “el respeto a la moral, la expresión enérgica de los afectos virtuosos, el embellecimiento de las máximas nobles y generosas, en una palabra, el triunfo de la bondad y la detestación del vicio” (I: 169). Estas palabras de “De la supuesta misión de los poetas”, representativas del otro polo, del *prodesse*, las interpreta Martínez Torrón (1993: 404) como fruto del “moralismo neoclásico de estirpe clerical” propio de esta etapa de la trayectoria de nuestro autor.

Ahora bien, no debemos perder de vista que, aunque Lista se refiera a la necesidad de reflejar la virtud, no afirma que ésta sea condición *sine qua non* de la composición poética. Frente a otros preceptistas moralizantes, sostiene el sevillano que no debe confundirse la función del poeta con la del predicador o la del profeta. El poeta, a diferencia de ellos, ha de hablar el idioma de la imaginación y del corazón. Es, de hecho, el único capaz de

<sup>10</sup> En cursiva en el original.



hablarlo, como argumenta en “Del sentimiento de la belleza” (I: 15). ¿Podemos ver aquí un intento de establecer una estética independiente, alejada de consideraciones metafísicas, teológicas o éticas? No creemos que sea así, porque, como hemos visto, Lista no aboga por la validez intrínseca del arte, sino que cifra su valor en su capacidad para “interesar” al lector o al público o para transmitir una concepción del ser humano y de la vida. Como ya apreció tempranamente Cossío, el “puro arte (...) sin una trascendencia social, o moral, o política” es, para Lista, una “superficialidad sin justificación” (1942: 90).

### 2.3. RES-UERBA

Mientras que en las dos dualidades anteriores se observa un eclecticismo equilibrado, en la dicotomía *res-verba* Horacio se decanta por el primero de los polos, esto es, por el contenido (vv. 319-321):

Interdum speciosa locis morataque recte  
fabula nullius ueneris, sine pondere et arte,  
ualdius oblectat populum meliusque moratur  
quam uersus inopes rerum nugaeque canorae

Afirma, en efecto, que el tema de una obra poética es anterior a su forma, y, por supuesto, más importante que ella, en la medida en que una adecuada selección del tema que va a tratarse implica, de antemano, una buena expresión. Se infiere de ello que, si el poeta logra escoger un buen tema, no tiene ya prácticamente que preocuparse por el aspecto formal de la expresión, ya que dicho tema determina y propicia la expresión que le es propia (v.311): *uerbaque prouisam rem non inuita sequentur*. El poeta, nos dice Horacio, tendrá que saber en primer lugar qué tiene que decir, y a ello se sumará de forma lógica cómo y en qué orden lo tiene que decir. Estas palabras remiten al proverbio aducido ya por Catón: *tene rem, uerba sequentur*. En su proceso de transmisión a la cultura europea las ideas horacianas, sin embargo, sufrieron la contaminación de la retórica en aspectos fundamentales. A menudo se identificaron las operaciones retóricas *inventio* / *elocutio* con el par *res* / *uerba*, quedando sin correspondencia unívoca la *dispositio*. Los debates en torno a estos conceptos se manifestaron normalmente a través de las disputas en torno a la claridad y la oscuridad de la obra poética.



En la dicotomía *res* / *uerba*, Lista, como Horacio, se inclina al polo del contenido cuando afirma que “lo que caracteriza a un poeta no son los metros sino los pensamientos, el tono, el colorido” (II: 45). De ahí su valoración de nuestros autores del XVI, a quienes no puede considerarse, por estas razones, epígonos de los italianos. Para Lista la elocución poética es el “modo de expresarse en poesía”. No alude, por tanto, a la mera *expresión*, en tanto que incluye la especial disposición que ha de tener todo poeta para sentirse inspirado por la belleza, el entendimiento dotado para apreciarla y percibir sus ocultas correspondencias y el dominio de un lenguaje apropiado para su transmisión. Lista, de forma marcadamente romántica, declara la filiación de la poesía no con el raciocinio, sino con la imaginación y el sentimiento: “la elocución propia de la poesía no es más que el idioma de la imaginación y el sentimiento” (II: 22) o “la poesía no es ni más ni menos que el lenguaje de los afectos y de la imaginación” (II: 26). Estas afirmaciones de Lista pueden ponerse en relación con las de Francisco Sánchez Barbero (1805), quien declara:

Lo que hace al poeta y lo caracteriza a la poesía es el fondo de las cosas, no es la forma de los versos. El que inventa y compone, el que elige, ordena y combina sus modelos, corrige a la naturaleza, da vida y alma a los cuerpos, forma y colores al pensamiento... ¿dejará de ser poeta porque no emplea el número de sílabas que constituyen la esencia de nuestros versos? ¿Se le negará el nombre de poeta, si deleita con la belleza de los cuadros, si penetra el alma con los rasgos patéticos, si excita nuestras pasiones, y nos arrebató hasta donde quiere, por la sola materialidad de no regalar nuestros oídos con la rima? (156-157).

Consideraciones tales son representativas no sólo del predominio, tan horaciano, del fondo sobre la forma, sino de hasta qué punto el Romanticismo había arraigado ya en los temperados y severos preceptistas del XIX.

No podemos acometer aquí el estudio detallado de la dicotomía *res* / *uerba* en Alberto Lista, dadas las dimensiones, por fuerza reducidas, del artículo, pero sí apuntar que sería interesante examinar, a la luz de la misma, no sólo los trabajos de carácter general “De la elocución poética” (II: 20-26) y “Del lenguaje poético” (II: 15-20), sino sus escritos sobre los distintos tipos de figuras: “De las figuras de palabras” (I: 45-48), “De las figuras de raciocinio” (I: 48-52), “De las figuras de expresión” (I: 52-



56), “De las figuras del estilo” (I: 57-59)<sup>11</sup> y “De las figuras de pasión” (I: 59-61). En ellos, tras una preferencia aparente por la forma, percibimos una encendida defensa del genio creador, lo que, como dijera García Tejera, a propósito de otros preceptistas de la época, “no desequilibra la tan debatida dicotomía fondo/forma en poesía” (1989: 132).

### 3. NEOCLASICISMO Y ROMANTICISMO EN ALBERTO LISTA A LA LUZ DE LA ASIMILACIÓN DE HORACIO

No apreciamos en Lista una ruptura absoluta con la tradición clásica, ni, evidentemente, con Horacio. Con respecto al de Venusia, en concreto, adopta una postura de total devoción, pues, como hemos tenido ocasión de comprobar al abordar su tratamiento de la tónica horaciana mayor, incluso cuando expresa ideas que denotan la asunción progresiva de una sensibilidad romántica (o prerromántica), no duda en atribuirles también a Horacio, paradigma del clasicismo. Una vez concluido el análisis y constatadas estas peculiaridades, estamos en mejor disposición de responder a los interrogantes que inicialmente planteábamos a propósito de la figura y la obra de Alberto Lista, así como sobre su problemática adscripción al Neoclasicismo o al Romanticismo, sin perder nunca de vista, con todo, que a Lista tal distinción le parecía irrelevante (II: 43, *vid supra*).

En la tradición crítica ha sido constante el desacuerdo a la hora de enmarcar la figura de Alberto Lista entre los autores neoclásicos o los románticos. José Escobar (1973: 37-38), por ejemplo, habla de cuatro generaciones románticas en España y sitúa a Lista en la segunda, junto con Miñano, Mora y Martínez de la Rosa, aduciendo que todos ellos se hallan en plenitud durante el período liberal y que representan “la madurez de las empresas políticas, literarias y periodísticas”. Ricardo Navas Ruiz (1973), por su parte, aunque distingue hasta tres grupos diferentes, no incluye a Alberto Lista en ninguno, pues lo considera un autor neoclásico. Allison Peers (1954), en fin, no duda en calificarlo como un “antirromántico violento”. Pero ¿es esto así? No nos parece que tal juicio sea del todo apropiado, pues, aunque Lista critique algunas posturas y juicios de raigambre romántica, asi-

<sup>11</sup> Sobre el tratamiento de estas figuras en Lista ha redactado un trabajo García Tejera (1987).



mila también cuanto de este nuevo movimiento le parece positivo y cuanto consigue armonizar con los preceptos heredados de Horacio. Según podemos concluir, en este eclecticismo, que Metford definió como “position midway between two extremes” (1939: 95), radica la singularidad del poeta y teórico sevillano.

Como se deduce del examen de la tónica horaciana mayor, hay en Lista una lucha interna entre ambas tendencias, con un paulatino y progresivo escoramiento hacia el Romanticismo, pero sin que se llegue a producir nunca el abandono del espíritu neoclásico. Sinteticemos cuanto hemos podido concluir a propósito de las tres dualidades:

*ARS / INGENIUM*: Es cierto que Alberto Lista reconoce la importancia del genio creador, como Horacio reconocía la necesidad de combinar el ejercicio de la técnica con un don natural; pero, muy en la línea del ataque horaciano al *uesanus poeta*, desdén el concepto de la literatura como “misión” atribuida desde altas e ignotas instancias. Incluso en el segundo volumen de sus ensayos, más matizadamente romántico, continúa reivindicando la importancia de las reglas.

*PRODESSE / DELECTARE*: Lista cifra la función de la literatura, por un lado, en agrandar o divertir; y, por otro, en educar (el cuidado del trasfondo moral del teatro, que tanta influencia tiene sobre la vida, le parece de suma importancia). Aunque nuestro autor, siguiendo sobre todo al retórico inglés Hugh Blair (*Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, 1783), teoriza sobre la belleza, se aferra con denuedo a la dualidad horaciana, sin defender en momento alguno la autonomía del arte, signo distintivo de modernidad.

*RES / VERBA*: Las propuestas de Lista, como las de Horacio, se caracterizan, en fin, por su marcado afán contenidista. El dato curioso, apreciado ya por Juretschke (1951: 252) de que Lista, aun siendo catedrático de Retórica en la Universidad Hispalense, apenas utilice tal término en sus escritos, podría explicarse por la reducción durante el siglo XIX de la retórica a la *elocutio*<sup>12</sup>, tradicionalmente identificada con el polo *uerba*. Lista, como hiciera Horacio, prefiere suscribir el principio *tene rem, uerba sequentur*.

<sup>12</sup> Hablar de la progresiva reducción de la retórica a la *elocutio* es un tópico en los estudios de teoría literaria. Véase a este respecto Aradra Sánchez (1996: 105-116), que, al comentar y discutir este asunto en un apartado de su monografía, se refiere a los autores en que esta reducción se manifiesta de forma patente y a aquellos en los que resulta más difícil de identificar.



El breve repaso de las conclusiones a las que hemos llegado tras el examen de la tópica horaciana mayor, nos permite apreciar con claridad, por un lado, que los principios neoclásicos, aun cuando se esbozan ideas nuevas, no son nunca descartados del todo, y, por otro, que a Horacio no se le contradice nunca abiertamente. En las dos primeras dualidades horacianas se aboga por el equilibrio postulado por el vate romano, sin concesiones a la autonomía del arte (que ni se plantea) ni a la concepción del oficio poético como “misión” (que se rechaza abiertamente). También en la tercera dualidad, la de *res / uerba*, Lista opta por el polo del contenido, el de su modelo. Es cierto que en su argumentación se cuelan ideas en principio ajenas al *Ars*, pero incluso en estos casos trata el sevillano de argumentarlas trayendo a colación pasajes horacianos (como el ya mencionado: *Sat I 4*) o convirtiendo a Horacio en paradigma de la “libertad literaria” y en el primer poeta romántico. Tal vez sea interesante recordar ahora esa consideración de Azorín y Sebold, relacionada por Martínez Torrón (1993: 375) con la figura de Alberto Lista, de que Neoclasicismo y Romanticismo son dos pulsiones de un mismo latido. A Lista –considera Martínez Torrón–, podría definírsele como “autor neoclásico tardío, que acepta un puente de unión hacia el romanticismo tradicional, individualista siempre en su manera rezagada” (1993: 394). Creemos que el examen de la tópica horaciana mayor de nuestro poeta que hemos realizado aquí corrobora este aserto.

Si en este trabajo, mediante el análisis de la tópica horaciana mayor en Lista, hemos tratado de explicar, por un lado, hasta qué punto el corpus poético del sevillano surge como despliegue de un potencial de sentido ya dado en la obra teórico-literaria de Horacio, por otro lado, hemos intentado apuntar, a través de su estudio, qué supone en el panorama español la ruptura paneuropea con la “Gran teoría”, con esa gran tradición cuyos pilares básicos fueron la retórica, Platón y el neoplatonismo, Aristóteles y, por supuesto, Horacio (García Berrio y Hernández Fernández, 1988). Pero llegar a conclusiones claras en este punto supondría examinar también la tópica horaciana menor y, especialmente la conflictiva cuestión de la mimesis, tarea que queda fuera de los objetivos que nos hemos fijado en este artículo. El análisis de todos estos aspectos, que nos permitiría expresar una opinión más matizada sobre el papel de Lista en la ruptura española con la tradición de la poética, merece un tratamiento aparte.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGUIAR E SILVA, V. M. (1972), *Teoría de la literatura*, Madrid: Gredos. Trad. V. García Yebra.
- ALLISON PEERS, E. (1954), *Historia del movimiento romántico español*, Madrid: Gredos.
- . (1982), “Romanticismo y eclecticismo”, *Romanticismo y realismo. Historia y Crítica de la literatura española*. Ed. F. Rico, Barcelona: Crítica, pp. 48-53.
- ARADRA SÁNCHEZ, R. M. (1997), *De la retórica a la teoría de la literatura (siglos XVIII y XIX)*, Murcia: Universidad de Murcia.
- ASENSI PÉREZ, M. (1998), *Historia de la teoría de la literatura. Vol. I. Desde los inicios hasta el siglo XIX*, Valencia: Tirant Lo Blanch.
- BOBES NAVES, C. et al. (1995), *Historia de la teoría literaria. I La Antigüedad grecolatina*, Madrid: Gredos, pp. 177-198.
- BRINK, C.O. (1963), *Horace in Poetry. Prolegomena to the Literary Epistles*. Vol. I. Cambridge: Cambridge University Press.
- . (1971), *The Ars Poetica*, Vol. II. Cambridge: Cambridge University Press.
- . (1982), *Epistles. Book 2*. Vol. III. Cambridge: Cambridge University Press.
- COSSÍO, J. M. (1942), *El Romanticismo a la vista*, Madrid: Espasa Calpe.
- CHECA BELTRÁN, J. (1998), *Razones del buen gusto. Poética española del Neoclasicismo*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- ESCOBAR, J. (1973), *Los orígenes de la obra de Larra*, Madrid: Prensa Española.
- GARCÍA BERRIO, A. (1977), *Formación de la teoría literaria moderna. Tópica horaciana. Renacimiento europeo*, Madrid: Cupsa.
- GARCÍA BERRIO, A. & T. HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ (1988), *La poética: tradición y modernidad*, Madrid: Síntesis.
- GARCÍA TEJERA, M. del C. (1987), “Las figuras del estilo según la concepción de Alberto Lista”, *Archivo Hispalense* 214, pp. 179-204.
- . (1989), *Conceptos y teorías literarias españolas del siglo*





- XIX: *Alberto Lista*. Cádiz: Servicio de Publicaciones, Universidad de Cádiz.
- . (1990), “Presencia de las corrientes europeas de pensamiento en las Retóricas y Poéticas españolas del siglo XIX”, *Investigaciones semióticas III*, Madrid: UNED, T.I, pp. 449-457.
- GIL GONZÁLEZ, J. M. (1987), *Las formas populares en las poesías de Alberto Lista*, Sevilla: Diputación Provincial, 1987.
- . (1994), *Vida y personalidad de Alberto Lista*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, Servicio de Publicaciones, 1994.
- GONZÁLEZ ALCÁZAR, F. (2005), *Procesos de la poética clasicista: los tratados de preceptiva españoles del siglo XIX*, Murcia: Universidad de Murcia.
- HORACIO (1926), *Satires, Epistles and Ars Poetica*, New York, Loeb Classical Library. Ed. H.R. Fairclough.
- JURETSCHKE, H. (1951), *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista*, Madrid: CSIC.
- . (1977), *Reflexiones en torno al bicentenario de Alberto Lista: conferencia*. Madrid: Fundación Univ. Española.
- KILPATRICK, R. S. (1990), *The Poetry of Criticism. Horace, Epistles II and Ars Poetica*, Edmonton: The University of Alberta Press.
- LISTA, A. (1821), “Discurso sobre la filosofía de las artes y ciencias en general y de la literatura en particular (II)”, *El Censor IV*, pp. 301-317.
- . (1822), *Lecciones de literatura española para el uso de la clase de Elocuencia y Literatura del Ateneo*. [Ms. editado por Juretschke, 1951: 418-465].
- . (1836), *Lecciones de Literatura española explicadas en el Ateneo Científico, Literario y Artístico*, Madrid: Nicolás Arias.
- . (1839), *Lecciones de literatura dramática española explicadas en el Ateneo Científico, Literario y Artístico*, Madrid: Nicolás Arias.
- . (1840), *Artículos críticos y literarios*, Palma: Imprenta y librería de Esteban Trías.
- . (1844), *Ensayos literarios y críticos*, Sevilla: Calvo Rubio y Compañía, 2 vols. Prólogo de J. J. de Mora [Reproducción facsímil en Sevilla: Extramuros, 2008].
- MARTÍNEZ SARIOGO, M. (en prensa) “Tres poemas de inspiración horaciana en las *Poesías filosóficas* de Alberto Lista”, *El legado clásico en Andalucía. Actas del V Congreso*



- Andaluz de Estudios Clásicos* (octubre 2006), Universidad de Cádiz: Cádiz.
- MARTÍNEZ TORRÓN, D. (1993a), *Ideología y literatura en Alberto Lista*, Sevilla: Alfar.
- \_\_\_\_\_ (1993b), *El alba del romanticismo español (con inéditos recopilados de Lista, Quintana y Gallego)*, Sevilla: Alfar.
- MENÉNDEZ PELAYO, M. (1877), *Horacio en España*, Madrid: Casa Editorial de Medina, [2ª ed. Madrid: Pérez Dubrull, 1885].
- . *Bibliografía Hispano-Latina Clásica*. Edición preparada por Enrique Sánchez Reyes, Santander: Aldus S.A. de Artes Gráficas, 1951, vol. VI.
- . (1974), *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid: CSIC. 4ª ed.
- METFORD, J. C. J. (1939), “Alberto Lista and the Romantic Movement in Spain”, *Bulletin of Hispanic Studies XVI*, pp. 84-103.
- NAVAS RUIZ, R. (1973), *El romanticismo español*, Madrid: Cátedra. 3ª ed, revisada.
- PEÑA, S. (1990), *Ma'arri según Baṭalyawsī, crítica y poética en Al-Andalus*, Granada: Universidad de Granada.
- SÁNCHEZ BARBERO, F. (1805), *Principios de retórica y poética*, Barcelona: Tauló.
- SCHMELING, M. (1981), *Vergleichende Litteraturwissenschaft. Theorie und Praxis*, Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion.
- SEBOLD, R. P. (1989), *El rapto de la mente: poética y poesía dieciochescas*, Barcelona: Anthropos, 2ª ed.
- TATE, J. (1928), “Horace and the Moral Function of Poetry”, *Classical Quaterly XXII*, pp. 65-73.

RESEÑAS

Mariano José de Larra, *Obras Completas*. Edición, introducción y notas de Joan Estruch Tobella. Madrid, Ed. Cátedra, 2009, 2 vols., 1214 + 1213 págs.



La conmemoración en el año 2009 del bicentenario del nacimiento de Larra ha dado lugar, como ocurre en esta clase de celebraciones, a convocatorias de Congresos, números monográficos de revistas, artículos sueltos y ediciones varias, conjunto, sin embargo, no tan espléndido en este caso, si lo comparamos con el homenaje que se ha prestado a otros escritores de su misma talla histórica y de feliz recordatorio. No obstante el modesto balance que se puede constatar hasta la fecha sobre el genial autor romántico, la mejor recompensa ha sido una nueva edición de sus *Obras completas*, a cargo de Joan Estruch para la Editorial Cátedra. Hasta el presente, el público en general sólo podía acudir a la de Montaner y Simón (Barcelona, 1886), y a la de la Biblioteca de Autores Españoles, preparada por Carlos Seco Serrano (Madrid, 1960), una y otra ya agotadas. Por ello, hay que felicitarse por la aparición de esta nueva, que reúne en sus dos volúmenes todo el corpus larriano, desde sus artículos periodísticos hasta sus creaciones literarias, junto a otros documentos. Se presenta, en consecuencia, como la más completa y que mejora las anteriores, por cuanto incorpora obras no publicadas o poco conocidas, entre artículos, poemas, cartas, adaptaciones teatrales, una parte de la comedia *Una imprudencia* y otros textos de diversa índole. Algo ha quedado, no obstante, por incluir, como es el arreglo de la comedia de Scribe, que lleva por título *Julia*, recientemente rescatado por Leonardo Romero Tobar en *Larra, Textos teatrales inéditos* (Madrid, CSIC, 1991). Por el contrario, en aras de presentarse como la más fidedigna, elimina cualquier texto de atribución dudosa o errónea, tal el artículo “Señores redactores de *El Español*” (17.4.1836).

El criterio aplicado en la disposición del material de esta obra combina la importancia literaria con el valor cronológico. En primer lugar, los artículos, que ocupan el primer volumen, al hilo de la fecha de su publicación y no por el lugar donde fueron apareciendo, una medida que nos parece muy acertada, pues lo importante para un mejor entendimiento es proceder a la lectura ajustada al contexto de una trayectoria biográfico-personal y de los sucesos históricos, sean políticos, sociales y culturales, en que se inscriben. Lo restante de la producción se destina al segundo volumen: la novela *El doncel de don Enrique el Doliente*, el tea-



tro original, la poesía, el epistolario y documentos personales, las traducciones y las adaptaciones teatrales. Si su novela histórica y el drama *Macías*, sobre el mismo asunto, han gozado de numerosas ediciones antiguas y modernas, no ha ocurrido así con los demás textos de este segundo lote literario, muy dispersos, cuando no de difícil consulta, como sus adaptaciones teatrales, parte del epistolario, el manuscrito del “Tratado de sinónimos de las lengua castellana”, o las dos traducciones que llevó a cabo el escritor, una a un opúsculo político de Charles Didier sobre la España de 1830 a 1836, con algunos añadidos del propio Larra, y el largo ensayo de Lamennais, “El dogma de los hombres libres. Palabras de un creyente”, al que puso un prólogo.

Por lo que se refiere al rigor textual, la edición responde a las debidas exigencias en cuanto a la calidad impresora y fijación de una lectura que subsana las erratas de origen; discurre asimismo sobre dudas y reproduce las supresiones que llevó a cabo el propio autor al publicar bajo el seudónimo de *Figaro* su *Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres*. El especialista es consciente, por otra parte, de las limitaciones con que se ha enfrentado en su aspiración a reproducir la totalidad de todo lo que el famoso costumbrista escribió, pues es una “empresa prácticamente imposible”, debido a que un buen número de sus artículos aparecieron anónimos y por ello cualquier atribución sería muy arriesgada a efectos de una edición que se pretende impecable. Como fuente principal para el repertorio de los artículos, se sirve de la de Carlos Seco, pues las recientes de no menor valor, como son las de Alejandro Pérez Vidal, en la Ed. Crítica (1989), y la de Luis Iglesias Feijoo, en la Biblioteca Castro (1996), son antologías sujetas a la voluntad de Larra, cuando reunió en los cinco volúmenes de *Figaro* una amplia selección de sus textos, corregidos, salvo el quinto, por él mismo. Todo este material, más algunos escritos postlarrianos que se han añadido durante más de un siglo en estudios sueltos, son tenidos en cuenta aquí por el editor en su recopilación textual, donde se significa entre corchetes lo que el articulista había eliminado de su corpus periodístico. Como la historia de buena parte del conjunto de los textos es sobradamente compleja y requeriría un amplio análisis ecdótico con visos de erudición, el profesor Estruch Tobella ha optado por ofrecer simplemente la lección mejor y eludir la consideración de todas las variantes, objeto más propio de ediciones críticas sueltas, como las consignadas.



Se nos facilita, con todo, una nutrida anotación, dispuesta al final de cada volumen. A lo largo de un centenar de páginas, se acopia una rica información aclaratoria del contexto histórico y cultural, en buena parte novedosa, al desvelar referencias que habían pasado desapercibidas por quedar ocultas bajo la capa de ironías y juegos alusivos condicionados por la censura. A este jugoso material se añaden otras puntualizaciones de naturaleza lingüística y literaria, así como de claves biográficas e ideológicas, todo ello en bien de una comprensión más certera de los textos. El editor, uno de los mejores conocedores del romanticismo español, enriquece de esta manera, por propios méritos, el legado de sus predecesores, rehuyendo, por otra parte, en aras de una impermeabilidad crítica que se resista a una caducidad temporal, cualquier valoración literaria que pueda ser gratuita. Su exigencia llega a veces a ser extrema, pues no sobrarían, por lo que se refiere sobre todo a los artículos periodísticos, determinadas menciones de sus vicisitudes textuales, al igual que se echa de menos en el segundo volumen un cuerpo más nutrido de notas concernientes al texto novelístico y a los teatrales, que reciben menos esmero, por ejemplo, que el de las poesías.

El estudio introductorio se centra en trazar una semblanza de “El escritor suicida”, denominación que al especialista le parece suficientemente caracterizadora para mostrar el perfil de “una personalidad compleja y conflictiva”, que proyecta una visión negativa de la realidad, saliendo así al paso, quizás de forma temeraria, de los tópicos al uso del hombre siempre liberal, que se suicida por amor o por un ideario político. Sigue los trazos de su curso vital a través de tres etapas, en sintonía con el proceso político de esos años cruciales de la historia de España: la del absolutismo fernandino hasta 1829, el final del régimen y la regencia de María Cristina, cuando el escritor se lanza decidido a la arena política durante sólo breve tiempo por culpa de su muerte prematura. Son años de intensa actividad literaria durante los cuales logra consolidarse para la posteridad como el “creador y superador del costumbrismo”, la faceta más relevante de su personalidad. El estudioso desarrolla de forma clara y precisa una fecunda trayectoria en el manejo del género y cómo se convierte este autor en una de las figuras más señeras del romanticismo español por la cantidad y variedad de sus críticas, arropadas bajo unos heterónimos. La brillante lectura que hace sólo de algunos textos sueltos resulta tan prometedora, que hubiéramos deseado se extendiese a un mayor número de títulos, incluidos



los no costumbristas, aunque el talento de Larra no brillara en ellos con el mismo fulgor. Quizá hayan sido imperativos comerciales los que le han obligado al especialista a no poder explayarse en su discurso ilustrativo, o simplemente que no ha querido restar el protagonismo a lo que a fin de cuentas es el destino capital de cualquier edición que se precie: la acogida de la obra total de un escritor.

Enrique Miralles García