

## EL NOMBRAMIENTO DE ACADÉMICA DE EMILIA PARDO BAZÁN. EL GESTO DE MODERNIDAD Y DESAGRAVIO DE LA INSTITUCIÓN CORDOBESA

María del Mar Ibáñez Camacho

Académica Correspondiente

---

### RESUMEN

---

#### PALABRAS CLAVE

Literatura española.  
Emilia Pardo Bazán.  
Enrique Romero de Torres.  
Julio Romero de Torres.  
Real Academia de Ciencias,  
Bellas Letras y Nobles Artes  
de Córdoba.

En 1912, la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba nombró académica por unanimidad a Emilia Pardo Bazán, una posición que, por su condición de mujer, le había sido vedada por la Real Academia Española en medio de una gran polémica. El impulsor de la iniciativa fue Enrique Romero de Torres, el hermano del reputado pintor. Conocemos las circunstancias en que se produjo este hecho gracias a la documentación conservada en el Archivo de la Familia Romero de Torres.

### ABSTRACT

---

#### KEYWORDS

Spanish literature.  
Emilia Pardo Bazán.  
Enrique Romero de Torres.  
Julio Romero de Torres.  
Real Academia de Ciencias,  
Bellas Letras y Nobles Artes  
de Córdoba.

In 1912, the Royal Academy of Sciences, Fine Arts and Noble Arts of Córdoba unanimously named Emilia Pardo Bazán an academic, a position that, due to her status as a woman, had been forbidden to her by the Royal Spanish Academy in the midst of great controversy. The promoter of the initiative was Enrique Romero de Torres, the brother of the renowned painter. We know the circumstances in which this event occurred thanks to the documentation kept in the Romero de Torres Family Archive.

El pasado año 2021 se cumplieron cien años del fallecimiento de Emilia Pardo Bazán (1851-1921), la eminente escritora gallega, tan de actualidad últimamente a causa de los vaivenes de la titularidad de la que fuera su casa, el hermoso Pazo de las Torres de Meirás. También su nombre era recordado un año antes, en 2020, cuando se conmemoraba idéntica efeméride de Benito Pérez Galdós. El romance que hubo entre ambos, si bien era conocido, saltó de nuevo a los medios por la reedición de las cartas remitidas por Pardo al literato canario.

Para homenajear a la condesa con motivo de su centenario queremos aportar algunos datos acerca del nombramiento de la escritora como socio de número de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de nuestra ciudad, hecho que se produjo en la temprana fecha de 1912. Podemos arrojar luz acerca de las circunstancias en que tuvo lugar gracias a algunos documentos que se conservan en el archivo de la Familia Romero de Torres<sup>1</sup>.

Entre la riquísima correspondencia que contiene el citado archivo, hay dos postales y una carta firmadas por la escritora. La carta, interesante por su contenido que luego analizaremos, carece del valor estético de las postales que recrean el entorno gallego. Una con una escena típicamente campesina desarrollada en Mondáriz; la otra con una vista desde la ventana de ángulo en la torre del mediodía de su pazo, que ella llama Torres de Meirás. Pero también hay otras misivas que hacen referencia al asunto, y cuyos remitentes son el Conde de Romanones y Fernando González Soriano.

Forman parte de la correspondencia oficiosa y particular de Enrique Romero de Torres (1872-1956), hermano del conocido pintor<sup>2</sup>. Su figura no tan mediática, supone una presencia constante en los ambientes culturales y patrimoniales de Córdoba y aun de España, desde finales del siglo XIX hasta su fallecimiento. Desde su cargo de director del Museo de Bellas Artes, Comisario de Excavaciones Arqueológicas, académico e investigador, mantuvo relación con el entorno intelectual de su época. Igualmente, al compartir el círculo de amistades de su hermano Julio, tuvo acceso a destacados personajes establecidos por esos años en la villa y corte de Madrid.

La existencia de estos documentos nos ha llevado a indagar para conocer la relación entre los hermanos Romero y la escritora, y la naturaleza de la misma.

El primer indicio lo encontramos en un artículo que la Pardo Bazán escribe sobre la Exposición Nacional de Bellas Artes celebrada en Madrid entre el 18 de mayo y el 8 de julio de 1912. La condesa, que tuvo en el periodismo una de sus actividades más prolíficas, fue la primera mujer corresponsal de España, y ejerció durante años esta tarea para el periódico *La Nación*, que todavía hoy se edita en Buenos Aires. En el escrito, publi-

<sup>1</sup> El Archivo de la Familia Romero de Torres forma parte de los bienes adquiridos por la Junta de Andalucía en 1988 a D.<sup>a</sup> María, hija del pintor y última descendiente directa de la saga. El conjunto está adscrito al Museo de Bellas Artes de Córdoba, y en el caso del archivo está depositado en el Archivo Histórico Provincial de Córdoba.

<sup>2</sup> Para saber más sobre Enrique Romero de Torres véase: Palencia Cerezo, José M.<sup>a</sup>: «Enrique Romero de Torres». Consejería de Cultura, Sevilla, 2007.

cado el 7 de julio con el título *La Crónica de España: la exposición de pintura*, se congratula de la amplia asistencia de público y refiere: «En la exposición de este año han escandalizado los cuadros de Romero de Torres suscitando apasionadas polémicas. Hay dos Romero de Torres, ambos cordobeses y supongo que hermanos, pues viven juntos en Madrid».<sup>3</sup> El comentario deja entrever que los protagonistas de esta historia aún no se conocen personalmente. Emilia continúa: «El que ha atraído la atención en estos momentos es Julio [...]. Sus cuadros destacan en mi memoria y sensibilidad, como una nota aparte, poética, refinada y curiosa. Le agradezco que me haya llevado de la mano a un país de ensueño, fuera de la realidad vulgar» (Fig. 1).

Ese año Julio se presentó en Madrid con *La Consagración de la Copla* como cuadro principal y aunque no fue premiado, las protestas de intelectuales, artistas y amigos periodistas fueron un clamor que compensó al pintor de los sinsabores provocados por el desdén del jurado. La escritora relata la percepción del público con quien se alinea: «Yo soy testigo de que los visitantes nos deteníamos con placer ante los cuadros de Romero de Torres. Algo nos llamaba, algo nos sujetaba. Un sueño había cruzado».



Fig. 1. El pintor Julio Romero de Torres en 1912

<sup>3</sup> Pardo Bazán, Emilia: «Crónicas de España: la exposición de pintura». *La Nación*. Buenos Aires, 7 de julio de 1912, p. 9.

El artículo publicado en el tabloide argentino fue reproducido en la prensa cordobesa, en concreto en el *Diario de Córdoba* de 12 de agosto de 1912 con el título: «La Condesa de Pardo Bazán y Julio Romero de Torres». No sería peregrino suponer que Carlos, otro hermano de los Romero establecido en Argentina, se encargara de mantener a la familia al tanto de las noticias de allende los mares y especialmente de cualquier publicación sobre la carrera pictórica de su hermano menor.

Continuando con la reconstrucción temporal de nuestra historia, ese mismo verano tuvo lugar en La Coruña un evento que llevó a Julio a tierras gallegas. Coincidiendo con las fiestas de la ciudad se celebró una exposición de arte organizada por el pintor Francisco Llorens (1874 – 1948), cuyo poder de convocatoria consiguió atraer a la muestra «a todos los pintores militantes de España, los que en las últimas exposiciones de Madrid han obtenido medalla de oro y los que, por su originalidad un poco torva, promovieron discusiones más fuertes»<sup>4</sup>. Benedito, Anselmo Miguel Nieto, los Zubiaurre y Chicharro, entre otros, están presentes en la exposición instalada en las Escuelas de Guarda, de cuyas paredes colgó «La Sibila de La Alpujarra», a quien la prensa alude como la *Gioconda* española. Por esas mismas fechas, el periódico madrileño *La Tribuna* fletó un tren expreso que supuso el desembarco de más de quinientos «excursionistas» procedentes de la capital. Entre todos aquellos artistas, periodistas, fotógrafos y caricaturistas, aterrizó nuestro paisano en la ciudad norteña. Cerca de un mes pasó allí Julio a quien la prensa describe como «un hombre vestido de azul, muy alto, muy flaco, con una corbata blanca y un leve bigote negro»<sup>5</sup>.

La estancia en La Coruña propició el acercamiento entre el pintor y la escritora, aunque no consta si se conocían de antes o fue este su primer encuentro. Hacía poco más de un mes que la coruñesa había publicado su elogiosa crónica sobre Julio Romero y es probable que tuviera interés en conocerlo. Por eso le invita a su pazo situado a 15 kilómetros de la capital. La prensa recoge la tarde en que Romero acude a visitarla junto al citado Llorens y el periodista Alfredo Tello. La noticia dice:

Los notables artistas hicieron en un automóvil la agradable excursión y permanecieron en Meirás varias horas recorriendo la magnífica posesión y admirando su belleza y la esplendidez de la señorial residencia, así como las interesantes obras de arte que la decoran [...]. Los expedicionarios fueron obsequiados con una

<sup>4</sup> El Hidalgo de Tor: «En Galicia: la exposición de arte». *El Correo de España*. Buenos Aires, 23 de septiembre de 1912, n.º 64, p. 2.

<sup>5</sup> «Nuestras fiestas: la exposición de arte». *El Noroeste*. La Coruña, 9 de agosto de 1912.

espléndida merienda, el clásico chocolate con golosinas a la española, y ya era de noche cuando regresaron<sup>6</sup>.

Puede que, en esa merienda, se hablara de la negativa de la Real Academia Española a admitir a Pardo Bazán entre sus miembros. Su último intento se había producido entre finales de marzo y primeros de abril y el asunto había sido muy polémico en los medios escritos. Y puede que el pintor sintiera empatía por su causa. Al fin y al cabo, ambos habían vivido idénticas circunstancias al sufrir el rechazo de las instituciones. Como hemos dicho, ese mismo año la obra de Julio había sido ignorada por el jurado de la Exposición Nacional de Bellas Artes, en medio de un gran revuelo mediático (Fig. 2).



Fig. 2. Julio Romero de Torres en el rápido de La Tribuna

Muchas fueron las barreras que nuestra protagonista consiguió derribar. Mujer pionera donde las haya, se esforzó en vivir de su trabajo, aunque nació en una posición acomodada. Recibió una esmerada educación, era políglota y aficionada a los viajes. Dio sus pasos como escritora siendo muy joven y consiguió colocar sus escritos en revistas de tirada general, no en publicaciones destinadas sólo al público femenino. Su carrera literaria fue brillante en pie de igualdad con sus contemporáneos varones como

<sup>6</sup> «Por el Arte. Una comida íntima». *El Noroeste*. La Coruña, 20 de agosto de 1912.

Galdós, Valera, Pereda, o Menéndez Pelayo. También rompió moldes sociales en muchas ocasiones. Tuvo una vida privada liberal; se separó de su marido cuando este la hizo elegir entre las letras o el matrimonio y se le conocen varias relaciones con intelectuales del momento.

Su influencia se dejó sentir en la literatura de su tiempo y en las generaciones posteriores. Alineada con el naturalismo retrató la realidad de su época y especialmente de su tierra, de forma tan fidedigna que resultó escandalosa en algunos sectores. Obras como «La Tribuna» o «Un viaje de novios» así lo atestiguan. Aunque su carrera como novelista es la más conocida, también cultivó la crítica literaria y especialmente el cuento. A su muerte fue recordada por el narrador y poeta argentino Manuel Gálvez en un artículo publicado en la revista *Nosotros*. Tras elogiar su obra destaca la importancia superior que tienen sus cuentos sobre el resto de su producción literaria. La señala también como precursora del modernismo tanto por su estilo como por sus ideas literarias. Y proporciona un curioso testimonio cuando afirma: «Así lo reconoció Valle Inclán, uno de los iniciadores del modernismo español en una conferencia que dio aquí en Buenos Aires y recuerdo haberle oído decir que el aprendió a escribir leyendo los libros de Doña Emilia»<sup>7</sup>. Y de nuevo la relaciona con el escritor al aseverar que en *Los pazos de Ulloa* «describe un ambiente análogo al de las novelas gallegas de Valle Inclán». Y no duda en comparar su prosa cuando contrapone la descripción rotunda del ruinoso pazo de Limioso de *Los pazos de Ulloa* con las páginas llenas de melancolía donde Valle evoca el viejo palacio de Brandeso en su *Sonata de Otoño*.

Nos detenemos en esta cuestión pues Ramón del Valle Inclán, otro gallego universal, exponente del modernismo literario, fue mentor de Julio Romero de Torres quien trasladó a sus lienzos esta corriente estética. Galicia, Valle, Romero y Pardo están unidos por lazos que nos llevan a entender las circunstancias del hecho que analizamos en este escrito.

Pero volvamos a la semblanza de Doña Emilia. Era una convencida de la necesidad de educar a las mujeres como factor imprescindible para la modernización de la sociedad española, oponiéndose a las teorías que defendían una supuesta inferioridad intelectual de la mujer basándose en las diferencias orgánicas entre ambos sexos. Del mismo modo reivindicaba su presencia en la vida pública.

<sup>7</sup> Gálvez, Manuel: «Emilia Pardo Bazán». *Nosotros*. Buenos Aires, época I, n.º 144, mayo 1921, pp. 28-34. Recurso en línea: T. 38.1921=Nr. 144-147 (1921003800) - Ibero-Amerikanisches Institut (spk-berlin.de). Manuel Gálvez (1882-1962) literato, historiador y biógrafo argentino, tres veces candidato al premio Nobel de literatura.

Su prestigio personal y las corrientes favorables a posturas más progresistas hacia la cuestión le valen algunos reconocimientos como la concesión del título de Condesa de Pardo Bazán otorgado por Alfonso XIII en 1906 como reconocimiento a su importancia en el mundo literario<sup>8</sup>. En 1910 es designada consejera de Instrucción Pública. Poco después de su nombramiento se publicó, el 8 de marzo, un real decreto que autorizó por igual la matrícula de alumnos y alumnas permitiendo acceder a ambos sexos a la Enseñanza Superior en igualdad de condiciones.

Pero había un anhelo que se le escapaba: su ingreso en la Real Academia de la Lengua Española. Conocida es la beligerancia con que la condesa se postuló para obtener un sillón en la institución desde 1889, y la no menos beligerante negativa del sector académico más conservador, encabezado por el cordobés Juan Valera. El agrio enfrentamiento hizo correr ríos de tinta en la prensa durante años y está reflejada en la correspondencia de varios académicos, partidarios y detractores, estos últimos encabezados por el citado Valera que llegó a referirse a la aspirante como «esa sandía con patas».

La bibliografía sobre la autora recoge ampliamente este tema enmarcándolo en un contexto de debate entre posturas progresistas e inmovilistas.

Es ahora cuando entran en escena los documentos conservados por la familia Romero de Torres, esas misivas que nos han llevado hasta Doña Emilia. Corría el mes de marzo de 1912 y había reverdecido la polémica sobre el ingreso de ésta en la Real Academia. La prensa cordobesa se hizo eco publicando una nota que refiere cómo sus paisanos e ilustres literatos piden para ella el sillón vacante<sup>9</sup>. Efectivamente la campaña mediática fue muy fuerte en tierras gallegas requiriendo incisivamente una plaza para su paisana. Y la polémica se extiende a los periódicos de tirada nacional.

Pero todos los esfuerzos son inútiles y la academia responde a la condesa denegando su solicitud «porque los acuerdos reglamentarios de 10 de febrero de 1853, de 28 de marzo de 1912 y 2 de abril del mismo año disponen terminantemente que las Señoras no pueden formar parte de este Instituto»<sup>10</sup>.

La negativa no dejó indiferente a una sociedad que avanzaba decidida a la integración de las mujeres en la vida pública y que se hacía visible al

<sup>8</sup> El título de Conde de Pardo Bazán ostentado por su padre era de origen pontificio.

<sup>9</sup> *Diario de Córdoba*. Domingo, 24 de marzo de 1912.

<sup>10</sup> Minuta del oficio de la Academia, en contestación a la solicitud de doña Emilia Pardo Bazán (Archivo de la Real Academia Española).

apoyar la causa pardobazanista. En este entorno liberal se encontraban los Romero de Torres y así lo atestiguan su amistad con Jacinto Benavente, el cordobés Cristóbal de Castro, quien dejó claro su posicionamiento liberal en defensa de la mujer, algo ciertamente llamativo en ese tiempo, o Carmen de Burgos también periodista y primera mujer española corresponsal de guerra (Fig. 3).



Fig. 3. Enrique Romero de Torres, valedor de la escritora gallega ante la Real Academia de Córdoba

Buscando el desagravio a tan dolorosa cuestión, Enrique Romero de Torres propuso a Doña Emilia como socio correspondiente de la Academia de Córdoba. En carta fechada en 1949, Enrique escribe al Conde de Romanones quien había publicado un artículo titulado «¿Y por qué no?», lamentando la exclusión de la mujer en la Real Academia. Enrique relata:

Soy tan de su parecer que [...] cuando la eximia escritora Condesa de Pardo Bazán pretendió ingresar «por derecho propio» en dicha Academia y esta le puso el veto [...] entonces yo, a pesar de mi modesta personalidad, pero guiado por mi admiración [...] tuve el honor y el placer a un tiempo de presentarla en la

Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba<sup>11</sup>.

Se posiciona claramente en favor de la participación de la mujer en pie de igualdad en las instituciones culturales, subrayando la expresión «por derecho propio» en su carta. No olvidemos que la madre de Enrique y Julio Romero de Torres, aunque no tuvo vida pública, era muy amante del arte y promovió la educación de sus hijos en la cultura. A sus hermanas también las formaron en la Escuela de Bellas Artes, y Angelita, que participaba en las labores de conservación del patrimonio muy activamente, también fue académica.

Más adelante esgrime en su carta un argumento de peso pues refiriéndose a la empecinada negativa de la Academia Española, comenta con extrañeza: «existe el precedente de que a finales del s. XVIII, otorgó el título de académica honoraria a la noble dama doña María Isidra Quintina y de la Cerda»<sup>12</sup>. Y transcribe la lápida funeraria de esta mujer que terminó sus días en Córdoba siendo enterrada en la iglesia de Santa Marina de Aguas Santas. En ella se hace relación a los méritos intelectuales que le valieron su doctorado en Filosofía y Letras Humanas, su Cátedra Honoraria de la Universidad de Alcalá y su título de Académica Honoraria de la Real Española.

En otra de las misivas conservadas en el archivo Familiar de los Romero de Torres fechada en 16 de marzo de 1943, encontramos un dato clave para conocer el proceso por el cual la institución cordobesa admite por vez primera en su seno a una mujer. Fernando González Soriano secretario por esos años de la Academia contesta a Enrique, quien le había solicitado el acta de la sesión en que se produjo la elección, en estos términos:

Y la falta de «hoja de propuesta» pues seguramente fue hecha de palabra —como tantas otras—, atendiendo más que al reglamento a la buena disposición y mejor amistad de los concurrentes cuya confianza autorizó la omisión de un trámite que ahora hubiera ahorrado tiempo y, sobre todo, no dejaría en el anónimo el autor de la feliz iniciativa<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Archivo de la Familia Romero de Torres. AFRT 118/226.

<sup>12</sup> María Isidra Quintina de Guzmán y de la Cerda, nacida en Madrid en 1767, fue conocida como *la doctora de Alcalá*, siendo la primera mujer que ostentó en España el grado universitario de doctor y la dignidad de Académica Honoraria de la Lengua. Está vinculada a nuestra ciudad adonde se trasladó tras contraer matrimonio con Rafael Alfonso de Sousa, marqués de Guadalcázar. Aquí nacieron sus cuatro hijos. Falleció tempranamente a los 35 años.

<sup>13</sup> Archivo de la Familia Romero de Torres. AFRT 116/195.

La carta adjunta un sobre en el que consta con letra de Enrique la siguiente inscripción: «(Ojo). Propuesta hecha por mí, aunque no conste en el acta para que se nombrara como se nombró académico a Doña Emilia Pardo Bazán».

El tema del acceso de la escritora a la entidad cordobesa, así como el de otras mujeres, ha sido estudiado por la doctora Porro<sup>14</sup>, si bien había quedado pendiente determinar quién había sido el proponente en este caso. Ciertamente que, aun siendo la fuente oficiosa, no hay por qué dudar de la inscripción realizada por el entonces director del Museo de Bellas Artes de Córdoba.

Continuando con la carta enviada por González Soriano, en ella se transcribe el contenido del acta relativo a la cuestión y da la nómina de asistentes a la sesión:

A la sesión celebrada el 23 de noviembre de 1912 concurrieron los académicos sres. Valenzuela, Amo, Bordas, Íñiguez, Montis R., Osuna Pineda, Alfaro, Galindo, Morán, Nielfa, Castro, Vázquez Aroca, y fue residida (*sic*) por el Sr. Valenzuela. En el acta de la misma aparece el siguiente particular: «Efectuada la votación reglamentaria resultó elegida por unanimidad la ilustre escritora Doña Emilia Pardo Bazán que la sesión anterior había sido propuesta para correspondiente, con residencia fuera de Córdoba»<sup>15</sup>.

Al día siguiente el *Diario de Córdoba* recoge la noticia indicando el nombramiento por aclamación de académica correspondiente por Madrid «a la ilustre literata, honra de las letras patrias». El mismo rotativo, en su edición del 13 de enero de 1913 en la que Ricardo de Montis hace balance del pasado año literario, el periodista evoca el asunto diciendo:

Es digno de mención el hecho de que, apartándose de la tradición seguida por la mayoría de estas corporaciones, abriera sus puertas a la mujer para la que hasta ahora, en España, han estado cerradas las de casi todas las academias e incluyera en las listas de académicos correspondientes el nombre de la ilustre escritora doña Emilia Pardo Bazán<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> Porro Herrera, M.<sup>a</sup> José. «Primeras académicas en la Real Academia de Córdoba». *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*. Córdoba, vol. 86, n.º 152, 2007, pp. 145-154.

<sup>15</sup> Ms. cit.

<sup>16</sup> Montis, Ricardo de: «Balance literario cordobés de 1912». *Diario de Córdoba*. Córdoba, 19 de enero de 1913.

En este punto hay que señalar la elección por aclamación, poniendo de manifiesto el talante progresista e incluso rompedor del elenco académico en ese momento. El periodista Montis se muestra orgulloso de ello y coloca a nuestra ciudad entre las más adelantadas socialmente del país.

A principios de marzo de 1913 está fechada la primera de las misivas de la condesa dirigida a Enrique Romero de Torres<sup>17</sup>. Adornada con un hermoso membrete con las siglas EPB, el texto manuscrito está escrito en papel orlado en negro. El hecho se debe al fallecimiento el 12 de noviembre de 1912 de su marido José Fernando Quiroga Pérez de Deza. Si bien el matrimonio estaba separado, especifica su deber de ocuparse de la herencia de sus hijos, y cómo estas obligaciones no le han dejado tiempo hasta ahora para ocuparse de sus asuntos personales (Fig. 4).

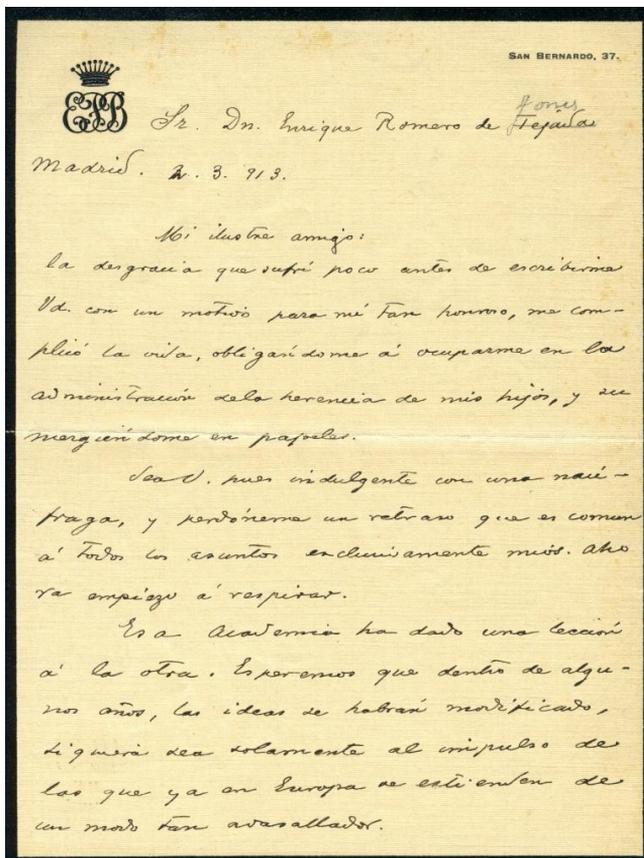


Fig. 4. Carta enviada en 1913 (anverso)

<sup>17</sup> Archivo de la Familia Romero de Torres. AFRT 118/79.

El texto deja claro que cuando le llegó la noticia de la admisión en la entidad cordobesa, acababa de producirse el fallecimiento de su marido, lo que sin duda minimizó el alcance de este hecho. Aun así, una vez pasados 5 meses, la escritora no duda en ser franca con Enrique y mostrarle en una significativa frase, su sentimiento al respecto: «Esta academia ha dado una lección a la otra».

Y continúa exponiendo sus esperanzas pues parece que después del largo batallar, se ha dado por vencida y fía al futuro el que se haga justicia: «Esperemos que dentro de algunos años las ideas se habrán modificado, si quiera sea solamente al impulso de las que ya en Europa se extienden de un modo tan avasallador».

En la carta le comunica que envía adjunta la respuesta oficial a la academia, pero particularmente le muestra a Enrique su gratitud. Con la expresión: «privadamente reciba usted mi gratitud y téngame por su admiradora», confirma que fue él quien propuso su candidatura como académica. El acto fue doblemente de justicia: por la calidad de su escritura y la relevancia de su figura, y de desagravio ante los desaires de la Real.

Una pequeña postdata incluye un detalle jugoso, pues la condesa pregunta si la academia tiene medalla o distintivo «porque me sería grato poder usarla alguna vez».

La entidad no pierde la oportunidad de ganar visibilidad y como recoge la noticia publicada en *El Defensor de Córdoba* el 9 de marzo de 1913, titulada «La Academia de Ciencias. Sesión de anoche»:

Se dio lectura a una carta de Doña Emilia Pardo Bazán, en la que dio gracias por el nombramiento de académico correspondiente que en mérito a su figura literaria acaba de conferírsele. En la carta de la Condesa de Pardo Bazán se hace resaltar el entusiasmo por la costumbre europea, merced a cuyas corrientes modernas, dáse entrada a la mujer en los centros de cultura.

Acuérdase por unanimidad regalar a la ilustre dama las insignias de la Academia y expedirle gratuitamente el título correspondiente.

En la citada carta al Conde de Romanones, Enrique dice: «cuando fui a visitarla en Madrid para tener el gusto de conocerla personalmente, me la mostró colocada en artística vitrina, y me dijo que la llevaba con verdadero orgullo en todas las recepciones oficiales». Desconocemos cuándo se produjo este encuentro, que sin duda debió estar lleno de emoción y cordialidad.

Pasado el tiempo, ya en 1919, la condesa responde con dos hermosas postales<sup>18</sup> a su amigo y valedor en respuesta a una petición de este, que ella se interesa por atender. Reflejan el espíritu de esta mujer que, aunque cosmopolita, viajera y políglota, nunca perdió la querencia de su tierra (Fig. 5).

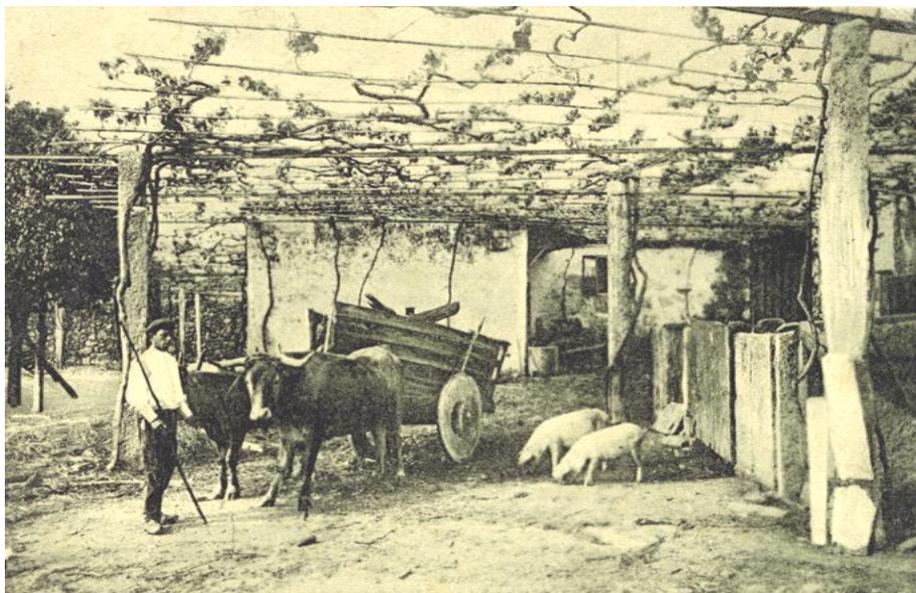


Fig. 5. Estampa campesina. Postal enviada desde Mondáriz en 1919

El hermoso gesto de la Real Academia cordobesa cobra aún mayor relevancia si lo ponemos en el contexto en que se tuvo lugar y si subrayamos que su nombramiento se produjo por unanimidad. Para hacernos una idea comentaremos que, en 1916, Doña Emilia fue nombrada Catedrática de Lenguas y Literatura Neolatinas en la Universidad Central por nombramiento directo del ministro de Instrucción Pública, el cordobés de Iznájar Julio Burell<sup>19</sup>. Fue la primera mujer en conseguir una cátedra. Pero los alumnos fueron reticentes a aceptar su magisterio y no asistían a sus clases hasta el punto de que su nombramiento decayó por falta de quorum. Mas gravoso es aún el dato de la fecha de entrada de la primera mujer en la RAE. El sillón dejado vacante por Miguel Mihura fue ocupado por Carmen Conde nada menos que en 1979.

<sup>18</sup> Archivo de la Familia Romero de Torres. AFRT 118/80 y 118/81.

<sup>19</sup> Recordemos el origen iznajeño del también citado Cristóbal de Castro.

# EMILIA PARDO BAZÁN Y SU DENUNCIA DE LA VIOLENCIA CONTRA LAS MUJERES (ANÁLISIS DE ALGUNOS RELATOS)

Mercedes Mayo González

Académica Correspondiente

---

## RESUMEN

---

### PALABRAS CLAVE

Mujeres.  
Violencia.  
Denuncia.  
Miedo.

Uno de los temas con una presencia más que notable en la obra cuentística de Doña Emilia Pardo Bazán fue el de la violencia ejercida por los hombres contra las mujeres. Desde 1883, año en que escribió «El indulto», hasta 1920, un año antes de su fallecimiento, en el que publicó «En el Pueblo», Doña Emilia ofreció en más de medio centenar de relatos con una vividez extraordinaria, un amplio panorama de la violencia machista y sus clases, denunciando la desprotección de la mujer.

---

## ABSTRACT

---

### KEYWORDS

Women.  
Violence.  
Complaint.  
Fear.

One of the themes with a more than notable presence in Doña Emilia Pardo Bazan's short stories was the violence exercised by men against women. From 1883, the year in which she wrote «El indulto», until 1920, a year before her death, when she published «En el Pueblo», Doña Emilia offered in more than fifty stories with an extraordinary vividness, a wide panorama of male violence and its kinds, denouncing the lack of protection of women.

A dos días de la conmemoración —el próximo 25 de noviembre del «Día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra la mujer»— desde esta Tribuna privilegiada de la RAC, deseo, por mi parte, dar voz a través de esta sesión pública y extraordinaria, a la perseverancia e incansable esfuerzo que nuestra primera académica Doña Emilia Pardo Bazán llevó a cabo hace más de 100 años para denunciar esa terrible lacra de la violencia sobre las mujeres, aún hoy enraizada en lo más profundo de nuestra sociedad. Como lo muestra la cifra inasumible de 1.118 mujeres

asesinadas en nuestro país desde el año 2003 en el que empezaron a registrarse oficialmente esas horribles muertes, de las que 37 se han producido en este año 2021, sin olvidar a los menores que también han sido asesinados por sus padres.

Datos estremecedores que se unen al porcentaje de mujeres que han sufrido y sufren violencia por parte de sus parejas o exparejas, resultado, como señala Naciones Unidas, «de unas relaciones de poder desiguales entre mujeres y hombres que persiste como una crisis silenciosa», a lo que no podemos resignarnos para que se asuma como normalidad la tragedia dolorosamente cotidiana de la violencia machista.

Como no se resignó hace más de 100 años nuestra insigne académica. Porque uno de los temas con una presencia más que notable en la obra cuentística (alrededor de 650 que la configuran como uno de los cuentistas más prolíferos que ha producido la literatura universal de todos los tiempos, según el profesor Paredes Núñez), de Doña Emilia Pardo Bazán y que preocupó mucho a la escritora fue precisamente el de la violencia ejercida por los hombres contra las mujeres, (que nunca dejó de denunciar a lo largo de su vida) como hace patente la profesora de la Universidad de Santiago Cristina Patiño Eirín en la antología *El encaje roto* en el que se recogen una colección de los relatos más significativos de Doña Emilia sobre esta temática, que discurren desde la humillación hasta la agresión física pasando por todo tipo de abusos.

La tonalidad de los relatos escritos por nuestra académica sobre este terrible tipo de violencia, algunos de gran sutileza, es tan profusa y dúctil como portentosa, imprimiendo una vividez extraordinaria a su narrativa breve.

Y es que la escritura de Doña Emilia fue una escritura siempre atenta y asidua al registro y examen (desde la tribuna del periodismo o desde la ficción) de esa dura realidad, aún viva y de trágica actualidad, modulada de múltiples formas que entonces como ahora, comprometen y arrasan nuestra muelle conciencia de sociedad en apariencia civilizada e igualitaria, con una afinada percepción de violencias de todo orden.

Los fue forjando nuestra académica en un período de casi cuarenta años, con una prosodia muy peculiar, muy pendiente del ritmo y la cadencia, de la dicción de los diálogos y del relieve de las voces singulares y de las formas de hablar características de cada persona, y un particular y fino oído para las onomatopeyas. No están exentos sus cuentos de sustratos precedentes del folklore y de la oralidad europeos como *La Emparedada*,

inscrita en la tradición rosa de las bylinas o Rábeno que parte de la noción antropológica del violador en el mundo rural galaico.

En 1883, escribió Dña. Emilia el primer relato que gira en torno a este grave problema titulándolo «El indulto», que publicó en la *Revista Ibérica* en Madrid, y en 1920, escribió el último, titulado «En el pueblo», un año antes que falleciera el 12 de mayo de 1921, publicándolo en los *Lunes de El Imparcial* en Madrid el 15 de agosto de 1920.

Los cuentos que escribió Dña. Emilia en torno al tema de la violencia machista (más de medio centenar de cuentos), fueron muy variados en cuanto al tono, al punto de vista, la ambientación (urbana o rural), la clase social de sus personajes o a la relación entre la mujer y el hombre (en su mayor parte es su prometida, su esposa o su hija) y a la clase de violencia que se ejercía sobre la mujer (física psicológica o emocional, pero también patrimonial, social y simbólica) mostrando una casuística amplia y una heterogénea galería de mujeres, y también de sus parejas y allegados, con un variopinto muestrario, cuyas interrelaciones las reviste de formas de dominio muy diversas.

Eligió para los títulos de algunos de sus relatos sobre la violencia machista, los atributos del carácter de las mujeres en detrimento de sus nombre de pila: la culpable, la novia fiel, Feminista, Casi Artista o bien la sinécdoque que da el todo a partir de una parte de ellas, la Dentadura, despiadado reflejo del afán de gustar de la mujer.

Son relatos evidentemente repletos de víctimas, pero también de supervivientes. Podemos comprobar esto, por ejemplo, en *Los huevos arreñados*, donde la protagonista hace frente a un marido violento por medio de la inteligencia, así como en *Apólogo*, donde la mujer del relato consigue escapar de su agresor a tiempo, o en *Casi artista*, donde es la mujer quien acaba alzando el puño en defensa propia; también en *Feminista*, donde las tornas cambian completamente a favor de la mujer.

*El encaje roto* tal vez sea el más esperanzador de todos, ya que la protagonista termina por escapar gracias a su sensatez de un futuro matrimonio que alberga todo tipo de martirios.

El 22 de julio de 1901 Pardo Bazán expuso en la Ilustración Artística de Barcelona lo siguiente:

El mujericidio siempre debiera reprobarse más que el homicidio. ¿No son los hombres nuestros amos, nuestros protectores, los fuertes, los poderosos? El abuso del poder ¿no es circunstancia agravante?

Cuando matan, a mansalva, a la mujer, ¿no debería exigírseles más estrecha cuenta?

Y sin embargo los anales de la criminalidad abundan en mujericidios, impunes muchas veces, por razones especiosas, mejor dicho, por sofismas que sirven para alentar al crimen.

Así como el cura de Castillo de Lombín creía que por ser sacerdote no iría al patíbulo, el hombre, en general, cree vagamente que por ser hombre tiene derecho de vida y muerte sobre la mujer. Los resultados de esta recurrencia los vemos diariamente ¿Hasta cuándo durará esta racha de pasión tan útil para los cuchilleros y los armeros que venden revólveres baratos?

Precisamente el cuento de *El revólver* fija en esta arma de fuego el miedo que sufre Flora, como Claudia en *La puñalada*.

En *El revólver*, un marido poseído por los celos muestra a su mujer el arma que guarda en un cajón y le dice:

Aquí tienes la garantía de que tu vida va a ser en lo sucesivo tranquila y dulce. No volveré a exigirte cuentas ni de cómo empleas tu tiempo, ni de tus amistades, ni de tus distracciones. Libre eres, como el aire libre. Pero el día que yo note algo que me hiera en el alma..., ese día, ¡por mi madre te lo juro!, sin quejas, sin escenas, sin la menor señal de que estoy disgustado, ¡ah, eso no!, me levanto de noche calladamente, cojo el arma, te la aplico a la sien y te despiertas en la eternidad. Ya estás avisada...

Y en *La puñalada*, cuento en el que también está presente el miedo, se representa por Dña. Emilia la expresión más sangrienta de la violencia de género, el asesinato, culmen de este tipo de violencia.

Como lo es *La novela de Raimundo* un buen ejemplo de violencia extrema en el matrimonio y de cómo el asesinato de la mujer es la culminación de un proceso. El marido, gitano, parece concebido únicamente para este fin, puesto que desde su primera aparición es ejecutor del maltrato sobre su mujer: una gitanilla a quien patea sin motivo aparente. Raimundo interviene en este ataque y consigue frenarlo pero enojando al marido.

El lector no presencia directamente más episodios violentos, sin embargo sabe que la violencia continúa cuando se descubre el cadáver de la muchacha, puesto que sabe del brutal comportamiento del marido.

Paredes Núñez relaciona la muerte con el motivo de los celos:

En *La novela de Raimundo*, el protagonista cuenta como en cierta ocasión que llegó a su pueblo una tribu de gitanos, se vio en la necesidad de defender a una pobre gitanilla, a la que su

marido golpeaba brutalmente. A petiir de ese momento pasa todos los días por el campamento para charlar con la agradecida gitana. Pocos días después de la partida de los cíngaros, se entera por la prensa cómo en la sierra de los Castros había sido encontrado el cadáver de una gitanilla, con todos los indicios de un crimen, que la justicia no puede demostrar por las falsas declaraciones de los gitanos.

Neutralizar el miedo fue tal vez el propósito de nuestra académica a través de sus cuentos. Precisamente dos capiteles laterales de la habitación del Balcón de las Musas, en la Torre de la Quimera, que edificó Doña Emilia en Meirás, dejan leer dos inscripciones un tanto enigmáticas: Miedo y Envidia. Y es que la piedra de toque que aparece por doquier en sus relatos sobre la Violencia de Género es precisamente el «Miedo».

Así, en el *Indulto*, escrito, como hemos dicho, en 1883 por Doña Emilia con una muy favorable acogida, es precisamente el terror de Antonia hacia su marido encarcelado por el asesinato de su suegra, quien la lleva a la muerte. Es una muerte indirecta, no la ha provocado como agente el esposo ejerciendo una violencia física, sino que el temor ha dañado tanto la psique de Antonia que pierde la vida por el miedo extremo de tenerlo en casa. Un irreprimible miedo cerval que se hace presente dotando a las emociones de carácter físico.

Ortega Munilla saludó este cuento al poco de que saliera, el 11 de mayo de 1883, en carta a la autora.

V. ve personajes y lugares con la mayor perspicacia. Últimamente he leído un cuento de V. en la Revista Ibérica que me ha conmovido... Más bien me ha horrorizado. Qué punzante verdad, señora mía, qué maravillosa percepción de lo grande y de lo pequeño. Aquello que oye la víctima en el lavadero, las pocas palabras del indultado, su vena, en que no aparece sino lo que el malvado se le está comiendo a uno el corazón, según aflige y aterra... todo ello es inimitable, grandioso de sencillez y profundidad.

Las isotopías (semejanzas) del maltrato femenino son muy visibles en la obra de Doña Emilia, producto de la observación directa de la realidad circundante.

En su obra maestra y quizás más conocida, *Los Pazos de Ulloa*, es patente el ultraje ejercido por el falso Marqués de Ulloa sobre su criada y barragana.

Sabel y su esposa Nucha en quien se ceba también con la tortura psicológica (la llamada luz de gas), una de las violencias más nocivas y sutil-

mente detectadas por Doña Emilia en sus relatos. Dicho maltrato no era considerado verdadero delito en el Código Penal vigente en aquel entonces que castigaba a los maridos que maltrataban a las mujeres con 15 días de arresto y represión como una falta contra las personas. Habría que esperar más de un siglo para que se contemplase el maltrato como tipo delictivo.

Tardó mucho en cumplirse el vaticinio de Doña Emilia, según el cual el siglo XX sería el siglo de las mujeres. En 1914 en el marco de una entrevista realizada por el periodista y escritor montillano José María Carretero, conocido por el seudónimo el Caballero Audaz, Dña. Emilia se definió a sí misma como una radical feminista: «Creo que todos los derechos que tiene el hombre debe tenerlos la mujer». A través de esta declaración de principios que era a la vez una aspiración y un acto de protesta, Dña. Emilia expresaba su visión del problema femenino, constituyendo un valioso antecedente del feminismo actual.

Bastantes años después (17) de aprobarse la primera Ley contra la violencia de género en España (2004), convirtiéndola en un modelo digno de ser seguido por impulsar el registro, las penas específicas y la concienciación de estos horribles crímenes, hay aún un enorme camino social, policial, pericial y judicial, por recorrer.

Ángeles Quesada Novás en su monografía *El amor en los cuentos de Emilia Pardo Bazán*, (Universidad de Alicante, 2005) enumeró hasta 180 relatos en los que trata la problemática de la pareja, ese callejón sin salida o prisión que, a veces, constituye el matrimonio, incluso el cortejo y el noviazgo para la mujer.

Emilia Pardo Bazán siempre buscó territorios en los que la mujer se desvinculara de lo sentimental, de los roles asignados, sin renunciar a su espacio. Más de una vez confesó que «de los dos órdenes de virtudes que se exigen al género humano, elijo las del varón .... y en paz», haciendo así uso de la fórmula de empoderamiento más eficaz, acogiéndose a las reglas de juego imperantes, las patriarcales para subvertirlas desde dentro, como un caballo de Troya.

Se percató Doña Emilia, y sus relatos así lo evidencian en el tiempo en que le tocó vivir, de algo muy importante, que las mujeres como género, no como individuos, quedaban excluidas del poder por definición porque no era fácil hacer encajar a las mujeres en una estructura que, de entrada, está codificada como masculina. Piénsese aún hoy en la más alta instancia judicial, el Tribunal Supremo, y en el propio Tribunal Constitucional.

Emilia Pardo Bazán no solo escribió gran cantidad de cuentos en los que la violencia ocupa un lugar sobresaliente, (*Los Huevos arrefaldados*, *Apólogo*, *En Silencio*) sino que reflexionó sobre la violencia con razonamientos tan atinados que en nada desmerecen a las modernas teorías al respecto. Así, en mayo de 1915, en plena guerra europea, en sus crónicas barcelonesas escribía Doña Emilia:

Con razón decía un celebre jurisconsulto que la vida no está protegida, pero debió añadir «en especial la de la mujer.

Todo español cree tener sobre la mujer derecho de vida o muerte. Lo mismo da que se trate de su novia, de su amante, de su esposa. Los celos disculpan los más atroces atentados, las venganzas más cruentas, y los que se escandalizan de las barbaridades de la guerra (que al fin tiene un carácter colectivo y de interés general) disculpan esas atrocidades individuales, como si fuese lícito nunca tomarse la justicia por la mano.

Pardo Bazán parece empeñada en reflejar todas las modalidades de violencia que los hombres de su época ejercían contra unas mujeres desprotegidas por la sociedad, las leyes y los gobernantes. Y una y otra vez denunció tal desprotección. Se podría decir que Dña. Emilia Pardo Bazán llegó a tomarse la justicia por su mano, en el mejor sentido. Su pluma evidenció en su época la poca eficacia legal contra los crímenes machistas y su literatura llegó a atacar el Código Penal.

Las normas han cambiado desde que Pardo Bazán escribió sus cuentos, como también la actitud de los dirigentes y de gran parte de la ciudadanía es hoy totalmente distinta. Pero la lectura de los cuentos de nuestra académica, esas historias de mujeres y de hombres que relata, donde abundan los picotazos de la lívido, la obsesión, los celos, el rechazo, la rivalidad, la agresión, la venganza, la culpa ... nos revelan hasta qué punto los avances no son aún suficientes ante la terrible persistencia de acciones y actitudes que, en lo esencial, se conducen por los mismos patrones de brutalidad y miseria humana: las del macho cobarde que somete a la mujer, golpea y mata.

★ ★ ★

# DOÑA EMILIA EN *EL GRÁFICO* (1904) DE JULIO BURELL (Y UNA CARTA A CRISTÓBAL DE CASTRO)

Juana Toledano Molina  
Académica Correspondiente

---

## RESUMEN

---

### PALABRAS CLAVE

*El Gráfico* (1904).  
Julio Burell.  
Emilia Pardo Bazán.  
Cristóbal de Castro.

El trabajo tiene tres apartados: a) el periódico *El Gráfico* (1904), dirigido por Julio Burell; b) la presencia de doña Emilia en el periódico citado que fue bastante frecuente, y, finalmente, c) el comentario de una carta que envía la novelista a Cristóbal de Castro, que es un texto curioso, de notable interés crematístico y literario.

---

## ABSTRACT

---

### KEYWORDS

*El Gráfico* (1904).  
Julio Burell.  
Emilia Pardo Bazán.  
Cristóbal de Castro.

The work has three sections: a) the newspaper *El Gráfico* (1904), directed by Julio Burell; b) the presence of Doña Emilia in the aforementioned newspaper, which was quite frequent, and, finally, c) the comment on a letter that the novelist sent to Cristóbal de Castro, which is a curious text, of notable literary and chrematistic interest.

---

## EL GRÁFICO (1904), DE JULIO BURELL

Julio Burell y Cuéllar (1859-1919) fue director de uno de los periódicos más innovadores del Madrid de principios del siglo XX, *El Gráfico*, que dirigió durante un corto período de tiempo, lo que duró la publicación, desde el 13 de junio de 1904 hasta el 24 de diciembre del año en cuestión, poco más de un semestre, en total, pero que supuso una renovación importante en la prensa madrileña.

De su buen hacer como periodista tenemos muchos testimonios, hasta el punto de que se convierte en un lugar común de los comentarios acerca del personaje, pero queremos traer a estas páginas el testimonio de un periodista que nos ofrece su visión cinco o seis años después de su muerte, lo que indi-

ca que no estaba viciado por la cercanía al fallecimiento del iznajeño o por el sentimiento consiguiente.

He aquí lo que comenta Roberto Castrovido, en una reseña de 1925:

Julio Burell fue periodista, diputado, director general, ministro. ¡Bueno! Fue periodista en todos esos cargos y en todas esas representaciones. Si fue académico de la Lengua, a título de periodista lo eligió la Española. Con mayor fundamento que tuvo Burell para decírselo a *Fernanflor* se tiene para asegurar que Burell fue académico por haber sido periodista. No fue otra cosa. ¿Y qué es ser periodista? No lo sé. Hablo en prosa sin saberlo. Ser periodista no consiste en escribir en periódicos para darse a conocer, para «hacerse una firma», para conquistar un nombre, para dar luz a cuentos, versos, novelitas o crónicas; para ganarse la vida, para traer y llevar noticias y chismes, para divertir, para educar, para enseñar, para propagar ideales, sistemas, teorías; para criticar libros, cuadros, estatuas, costumbres, hombres públicos y públicas resoluciones de ayuntamientos, Cortes, poderes, partidos políticos... El periodista es algo de todo esto [...].<sup>1</sup>

En la aportación y en la trayectoria personal de Burell<sup>2</sup> se pueden percibir algunas de esas sugerencias, en muchas ocasiones, y también en la publicación madrileña que dirigió. Pero además, el diario *El Gráfico* supone un esfuerzo extraordinario de modernizar la prensa, tanto en su aspecto externo como en sus contenidos. Quizás lo más visible sea la conjunción armónica de textos (noticias, relatos, poemas, etc.) y de imágenes (fotografías, dibujos, reproducciones de cuadros y esculturas, etc.).

Por esos años iniciales del siglo XX irrumpe con fuerza la imagen, la foto que ilustra la noticia, lo que hace más atractivo el producto final, puesto que el lector conoce de manera más directa lo que está pasando, sin necesidad de recurrir siempre a su imaginación; por ejemplo, puede contemplar las fiestas de múltiples ciudades y otros tantos pueblos, y al mismo tiempo accede de forma directa al ambiente, los personajes y los sucesos que llenan la página. A veces, encontramos incluso cierto aire de escándalo periodístico, casi de interés morboso, con la inclusión de determinados hechos característicos (crímenes, suicidios, robos, atentados, partos múltiples), de tal manera que, en ocasiones, hojeando las páginas de *El Gráfico*,

<sup>1</sup> Roberto Castrovido, «Julio Burell. Un libro homenaje», *La Voz*, 26 de febrero de 1925, p. 1. Se trata de un comentario al libro homenaje que prologó José Francos Rodríguez, la recopilación de *Artículos*.

<sup>2</sup> Sobre el personaje y su aportación cultural, cfr. *Julio Burell (1859-1919). Una pluma luminosa de la Edad de Plata*, ed. Antonio Cruz Casado, Manuel Galeote y Juana Toledano Molina, *Revista Ánfora Nova*, núm. 115-116, Monográfico, Rute, 2018.

nos parece estar leyendo algunas muestras de la prensa más moderna, de los periódicos que suelen denominarse amarillos, de aquellos que incluyen sucesos extraordinarios o escandalosos, expuestos de una forma que llame por completo la atención del lector (como referente, podemos pensar en *El Caso*, por ejemplo, que ocupó un lugar en la prensa popular española de posguerra).

Se trataba de un periódico de aparición diaria, que tenía habitualmente 12 páginas, en el que se daba entrada a contenidos literarios, que ahora son para nosotros de especial interés, y también a temas femeninos, casi feministas, con colaboraciones de mujeres, cosa que no es habitual en todos los medios de comunicación de la época. Incluso hay una página dedicada a los niños, en una etapa avanzada de la publicación, titulada «El sábado de los niños», porque aparecía ese día de la semana, con un relato de aventuras y unas viñetas humorísticas, junto con algunos pasatiempos.

Se prestaba atención a los grandes autores, ya considerados clásicos en el momento, como don Juan Valera, Pérez Galdós y doña Emilia Pardo Bazán, pero también a Valle-Inclán, a Unamuno, a Alejandro Sawa (que luego sería el protagonista en clave de *Luces de Bohemia*), y también a otros que en su momento fueron tan considerados como los citados, pero que actualmente son menos conocidos, como Manuel Bueno, José María Salaverría o Mauricio López Roberts; también Ramón Pérez de Ayala, Antonio de Hoyos y Vinent o José Echegaray, nuestro primer premio Nobel, ilustraron sus páginas. Habrá, en total, varios centenares de textos de carácter literario que llaman todavía la atención del interesado.

## PRESENCIA DE DOÑA EMILIA EN *EL GRÁFICO*

---

Desde el comienzo de la publicación<sup>3</sup>, en el mes de junio de 1904, hasta el final de la misma, diciembre del año en cuestión, Emilia Pardo Bazán está presente en sus páginas con una frecuencia notable, similar a cualquiera de los políticos del momento.

Ya se trate de las ideas y proyectos literarios que la escritora tiene en perspectiva (25 de junio), o de la respuesta a la encuesta que se hace a los escritores más importantes del momento, acerca de lo que ha ganado hasta entonces con la publicación de sus libros (20 de julio), tema sobre el que volveremos más adelante, pasando por los proyectos literarios inmediatos de la Condesa (25 de junio), en un texto personal de dos páginas del día-

---

<sup>3</sup> Se señala en el cuerpo del texto de la comunicación la fecha correspondiente de *El Gráfico* y, en determinados casos, la página concreta de la publicación.

rio, de similar interés al de la carta respuesta a Cristóbal de Castro; la noticia de que piensa estrenar una obra teatral, titulada *Un drama* (4 de noviembre); otro texto en que se habla de una conferencia de doña Emilia sobre Goya (10 de noviembre), para concluir, entre otras referencias menores, con un amplísimo reportaje con foto incluida sobre «La Pardo Bazán en el teatro» (2 de diciembre), artículo de Manuel Bueno, un gran periodista y escritor del momento, en el que dice que la escritora ha leído una obra teatral, la ya citada *Un drama*, que algunos consideran que se parece a *Realidad*, de Galdós. Y ante los comentarios negativos la obra se retira.

Por otra parte, encontramos un texto amplio de la escritora, en uno de los primeros números de *El Gráfico* (29 de junio). Se titula «Casuística» y ocupa dos páginas de la publicación (pp. 5-6). Se trata de un cuento que, como podemos comprobar, había aparecido ya en la revista personal de doña Emilia, *Nuevo Teatro Crítico* (núm. 23, noviembre 1892, pp. 5-18). Como habían pasado más de veinte años de esta publicación, es posible que pocos se percatasen de que ya se había editado previamente. Luego pasa a integrar la primera parte de «La comedia piadosa», manteniendo allí el título de «Casuística».

Una variante de estas referencias periodísticas la encontramos en los ecos de sociedad, puesto que la condesa es una figura relevante de la Galicia y del Madrid de estos años iniciales del siglo XX. De esta manera, el diario del 11 de noviembre, en primera página, da noticia de las misas que se dicen por la infanta fallecida, la Princesa de Asturias (María de las Mercedes de Borbón, 1880-1904, en Madrid, con 24 años), acto religioso que tiene lugar en la capilla de las Torres de Meirás, de doña Emilia, que es como se designaba en esos momentos lo que luego sería conocido como Pazo de Meirás.

El 15 de noviembre, también en los «Ecos de sociedad», se anuncia la llegada de doña Emilia a la corte, cosa que se sucede el 23 del mismo mes, al mismo tiempo que se incluye referencia a la escritora y a su familia. El 26 de noviembre figura entre las asistentes a una boda aristocrática, la de la hija de los Marqueses de la Laguna, es decir, la Condesa de Requena, que se casa con el joven Marqués de Tarazona. Allí se dice que asisten la Viuda de Pardo Bazán, es decir, la madre de doña Emilia, y la Señora y señoritas de Pardo Bazán, que corresponde a doña Emilia y sus hijas, María de las Nieves y María del Carmen Quiroga y Pardo Bazán.

A medio camino entre la actividad cultural y la crónica de la alta sociedad puede considerarse la amplia noticia que se nos transmite el día 28 de noviembre. Tiene lugar la apertura del curso en la Sociedad Centro Galle-

go, que preside doña Emilia; hay una conferencia de don Alfredo Vicenti y acaba con una intervención de la escritora, sobre el feminismo. El periodista encargado se hace eco de esta última cuestión:

La señora Pardo Bazán hizo después una verdadera conferencia acerca del feminismo, en un tono de voz dulce, reposado, casi familiar, y sus afirmaciones no pudieron ser más salientes.

Dijo que la pedagogía debe tender a desarrollar lo que en nosotros está comprimido y fortificar lo débil.

Cree que, de existir diferencias en el sistema educador, si pudiera crearse una pedagogía viril, fuerte, peleadora, y otra dulce, atemperante, delicada, ella aplicaría el primero de los dos sistemas a la mujer y el segundo al hombre.

La mujer, como el hombre —añade la señora Pardo Bazán—, debe desarrollar todas sus aptitudes.

Censura a cuantos afirman que la mujer culta será menos amante de sus deberes, menos cariñosa con sus hijos, menos mujer. Y en un párrafo enérgico dijo que eso sería lo mismo que suponer que la mujer, al instruirse, no comería ni habría de dormir, pues funciones tan naturales son aquéllas cómo estás últimas (p. 9).

También las imágenes de la escritora, en un diario que se caracteriza por prestar mucha atención a la parte gráfica, son relativamente frecuentes, de tal manera que encontramos una foto suya (9 de agosto), en el verano del año en cuestión, además de una foto colectiva con motivo de las fiestas en La Coruña (11 de agosto), en las que doña Emilia pronuncia un discurso (concretamente la foto corresponde al banquete presidido por la dama). Figura igualmente, aunque escasamente individualizada, en el reportaje fotográfico (29 de noviembre) que se hace en el Centro Gallego de Madrid, institución que ella preside. Finalmente hay otra foto suya, a manera de retrato, en el amplio reportaje que se le dedica, en el artículo ya citado de Manuel Bueno. Creemos que cuatro o cinco apariciones fotográficas en un periódico que dura medio año pueden resultar indicativas de una atención casi continuada a las actividades de Emilia Pardo Bazán y a su expresión gráfica.

Como hemos podido comprobar en este recorrido, un tanto apresurado, doña Emilia está bastante presente en las páginas del periódico, lo que no es más que un reflejo de su importancia en el mundo literario de entonces y en las actividades sociales del momento.

## UNA CARTA A CRISTÓBAL DE CASTRO: LITERATURA Y CREMATÍSTICA

En *El Gráfico*, participa con asiduidad un paisano de Burell, Cristóbal de Castro<sup>4</sup>, con textos de muy variada tipología, artículos, cuentos, crónicas, poemas... Hay al menos tres poemas de Castro, que para entonces sólo había publicado su primer libro de versos, *El amor que pasa...* (1903)<sup>5</sup>.

Castro suele firmar también una sección que sustituye luego a las «Teatralerías», de Burell; se llama «De teatro. Obras y artistas», y en ella el crítico trata de los estrenos madrileños de esos meses. También colabora Juan de Castro, hermano de Cristóbal, que publica algunos artículos, pocos, de tema militar, pero su nombre es uno de los más repetidos en el diario, porque firma la traducción del folletín *Deuda sagrada*, incluida casi todos los días (alcanza 114 entregas, en total, y está incompleto, puesto que promete la continuación).

La sección del periódico que nos interesa, y que está ideada y realizada por Cristóbal de Castro, se titula «¿Cuánto ha ganado usted con sus libros?», y es una especie de encuesta de carácter crematístico entre los escritores más famosos del momento, entre los que está doña Emilia. De esta manera, antes que nuestra escritora, responden a la encuesta Vicente Blasco Ibáñez, Armando Palacio Valdés, Juan Valera, Valle-Inclán...

La escritora gallega escribe una extensa carta al corresponsal del periódico en la que hace una breve relación de su trayectoria personal, en función de la pregunta que se le ha realizado y que ella responde el 15 de julio de 1904, desde las Torres de Meirás. De esta misiva, poco personal con respecto a Castro (aunque se autocalifica como «su afectísima y constante lectora»), interesa resaltar una serie de aspectos que nos hacen vislumbrar la personalidad de la reconocida novelista.

<sup>4</sup> Sobre este escritor, cfr., ahora: *Cristóbal de Castro. Un prolífico escritor andaluz*, ed. Antonio Cruz Casado, Manuel Galeote y Juana Toledano Molina, *Revista Ánfora Nova*, núm. 95-96, Monográfico, Rute, 2013. ISSN: 1135-5816. 120 págs.

<sup>5</sup> El primero, «Himno romántico», que comienza con el verso «Soy más libre y más altivo que esas águilas reales»; es el poema «Homenaje», de *Cancionero galante* (1909), que para 1904 ya estaría compuesto. El segundo, «Por los muertos», estaba ya publicado en su libro *El amor que pasa...* (1903), con el mismo título. El tercero, «Dios bajó a la tierra», es el poema «Nochebuena en el cortijo», de *Cancionero Galante*, de 1909; es decir, hay aquí poemas de los dos primeros libros de Castro, el primero y el tercero aún no publicado para estas fechas; para la aportación poética de este escritor, cfr. Cristóbal de Castro, *Poesía lírica*, ed. Antonio Cruz Casado, Ayuntamiento de Iznájar, Diputación de Córdoba, 1995.

Empieza diciendo que no fue a la literatura por interés económico, pero que procuraba que esta actividad no le costara dinero, siguiendo un consejo paterno. Así lo señala:

Yo no fui a la literatura con necesidad ni con codicia de ganar dinero, y mi buen padre, confidente de mis ansias de vocación, solía decirme:

–Procura, al menos, que no te lo cueste.

Y teniendo en cuenta una idea de Valera en su respuesta a Castro, señala que el público hispanohablante de sus novelas es bastante escaso:

No dejo de estimar la ganancia, en primer término porque implica la certidumbre de ser leído, aunque en España y demás países que Valera llama hispano-parlantes ser leído equivalga a contar un secreto a varias personas prudentes, que no lo divulgan.

El dinero que gana, afirma, lo emplea en algún capricho personal y en sus gastos habituales, también de tipo personal:

A nadie le amarga un dulce; pero en los comienzos de mi labor literaria, allá por los años 1876, distaba tanto de prometerme ventajas económicas, que el importe del primer artículo que espontáneamente me pagó un editor (catalán por más señas) lo invertí en una sortija cintillo de brillantes, para conservar el recuerdo por si no volvía a repetirse el caso. [...]

Lo que desde aquella fecha fui ganando no lo conté, porque a nadie tenía que responder de ello, y las cuentas quitan tiempo y no divierten.

Y la verdad es que, acaso, las cuentas desilusionan. Considerada mi vida de escritor desde el punto de vista de las cuentas, si no vengo a sacar en limpio, como D. Juan, que más he perdido que ganado, sacaré que no he ganado torres y montones, relativamente al trabajo cumplido y a la bulla que metieron algunas de mis obras

El total de dinero ganado con sus obras, aunque no ha llevado las cuentas como ha señalado antes, no es en absoluto desdeñable; y así escribe a Castro:

Para calcular lo que me ha valido, en conjunto, la literatura (no solamente los libros, sino los artículos en España y en el extranjero, y las traducciones de mis novelas, que en los Estados Unidos me han pagado bien), puede servirme de guía el presupuesto de mis gastos personales, cubiertos primero en parte y después totalmente por mis ganancias de pluma.

Conjeturo que en el tiempo que llevo de «sacar partido» de ella habré cobrado sobre 75.000 duros. Parece mucho así, en números redondos, y alarma; repártase entre tantos años de labor activa, casi incesante, y se verá que es modesto.

Señala también las obras tuyas que han tenido más éxito:

Mis libros —excepto *San Francisco*, *La cuestión palpitante*, *Viaje de novios*, *Los pazos*, *Cuentos de amor*, *De mi tierra*, *Insolación* y *Morriña*— se venden poco. Valdrán poco también, y puede ser que no sepamos comerciar en este ramo. Las ediciones que hacemos son caras; la propaganda, nula.

E incluso habla de las ediciones piratas que se hacían por entonces en la América hispana:

Nuestro mercado algo substancioso, la América española, está minado por las ediciones furtivas, que no sé si deben llamarse así, porque creo (sin estar de ello segura, y esta incertidumbre demuestra mi espíritu mercantil), que no podemos perseguir ese expolio ante la ley.

No ha mucho, un importante diario sudamericano anunciaba la edición de uno de mis libros y añadía que, habiéndolo encontrado muy de su gusto los lectores, se proponía ofrecerles otro de la misma ganadería.

Así y todo, me parece que no debemos perder las esperanzas, no de lucrarnos mucho —esperanza que no merece gastar las fuerzas del alma, cuando el lucro no tiene por objeto dar pan a seres queridos—, sino de que cambie la orientación del gusto en Europa y seamos conocidos, estudiados, interpretados y hasta imitados.

Finalmente, en un tono cercano a la confidencia, se nos presenta como persona poco interesada en la cuestión económica, pero que no por ello desprecia el dinero:

La pregunta de EL GRÁFICO me hace volver sobre mí misma y reconocer que no soy interesada, pues no he discurrido una hora sobre el empleo que sería más fructuoso para mi pluma. Aseguran que el teatro es lo que más produce, y, sin embargo, he huido del teatro como el diablo de la cruz. Si voy a él, no será ciertamente porque ahí me prometa una finca. Tarde es ya para eso (suponiendo que yo tenga las aptitudes que generosamente me atribuyen las gentes benévolas).

No desprecio, líbreme Dios de tan vano alarde romántico, el dinero; concederé que sea el adjetivo más galán que de la pluma

brotar; adjetivo, bien; sustantivo, no. Por lo que da de sí la literatura, no concibo que sin algo superior al interés, se arrosten —al menos en mi caso— las contingencias de la profesión.

Como vemos, la carta-respuesta a Cristóbal de Castro nos aporta una serie de datos personales, de carácter económico y personal, que tienen bastante interés a la hora de configurar la personalidad de la Condesa.

Estamos ante una mujer moderna, liberada económicamente, sobre todo por la situación familiar y social, a la que no afecta en excesivo aquella frase de Max Estrella que define a la literatura como «colorín, pingajo y hambre». Los veinte años que lleva dedicada a la literatura le han producido una cantidad respetable, setenta y cinco mil duros, y ha cobrado y cobra por sus libros, sus artículos, las traducciones que se hacen a otros idiomas, etc. Ocasionalmente, como ha señalado, sus obras son objeto de piratería en algunos países de Hispanoamérica.

Creemos que no sucede algo parecido con otras mujeres escritoras del momento, por lo que doña Emilia puede equipararse con los hombres escritores del siglo XIX y principios del XX, de los que sufrió, como se sabe, más de un menosprecio intelectual completamente inmotivado.

★ ★ ★

APÉNDICE

Texto completo de la carta

Sr. D. Cristóbal de Castro.

Muy señor mío y de mi mayor aprecio: Jamás se me había ocurrido formularme concretamente la pregunta que me dirige EL GRÁFICO por medio de usted. Yo no fui a la literatura con necesidad ni con codicia de ganar dinero, y mi buen padre, confidente de mis ansias de vocación, solía decirme:

–Procura, al menos, que no te lo cueste.

Las invectivas –por cierto originales en su pesimismo tolstoyano– de Maragall, que en la revista *La Lectura* pone verdes a los escritores de profesión, no rezan en ese sentido conmigo. Estoy segura de que escribiría igual, aunque, por temor de no cansar, no lo publicase, si mis trabajos no me valiesen una peseta. Como el dentista norteamericano, de quien habla Bourget, y *like my work*.

No dejo de estimar la ganancia, en primer término porque implica la certidumbre de ser leído, aunque en España y demás países que Valera llama hispano-parlantes ser leído equivalga a contar un secreto a varias personas prudentes, que no lo divulgan.

A nadie le amarga un dulce; pero en los comienzos de mi labor literaria, allá por los años 1876, distaba tanto de prometerme ventajas económicas, que el importe del primer artículo que espontáneamente me pagó un editor (catalán por más señas) lo invertí en una sortija cintillo de brillantes, para conservar el recuerdo por si no volvía a repetirse el caso.

Verdad que había oído proclamar siempre como axioma que las letras no producen, y los poetas y escritores, si no tienen por su casa, andan rabiando de hambre.

Lo que desde aquella fecha fui ganando no lo conté, porque a nadie tenía que responder de ello, y las cuentas quitan tiempo y no divierten.

Y la verdad es que, acaso, las cuentas desilusionan. Considerada mi vida de escritor desde el punto de vista de las cuentas, si no vengo a sacar en limpio, como D. Juan [Valera]<sup>6</sup>, que más he perdido que ganado, sacaré

<sup>6</sup> «Cuánto ha ganado usted con sus libros», *El Gráfico*, núm. 28 (10-VII-04). Es una carta de Valera al periodista sobre lo poco que ha ganado. En la misma serie también hay cartas de Palacio Valdés y Valle Inclán, entre otros, como se ha indicado.

que no he ganado torres y montones, relativamente al trabajo cumplido y a la bulla que metieron algunas de mis obras.

Para calcular lo que me ha valido, en conjunto, la literatura (no solamente los libros, sino los artículos en España y en el extranjero, y las traducciones de mis novelas, que en los Estados Unidos me han pagado bien), puede servirme de guía el presupuesto de mis gastos personales, cubiertos primero en parte y después totalmente por mis ganancias de pluma.

Conjeturo que en el tiempo que llevo de «sacar partido» de ella habré cobrado sobre 75.000 duros. Parece mucho así, en números redondos, y alarma; repártase entre tantos años de labor activa, casi incesante, y se verá que es modesto.

Mis libros —excepto *San Francisco*, *La cuestión palpitante*, *Viaje de novios*, *Los pazos*, *Cuentos de amor*, *De mi tierra*, *Insolación* y *Morriña*— se venden poco. Valdrán poco también, y puede ser que no sepamos comerciar en este ramo. Las ediciones que hacemos son caras; la propaganda, nula. Nuestro mercado algo substancioso, la América española, está minado por las ediciones furtivas, que no sé si deben llamarse así, porque creo (sin estar de ello segura, y esta incertidumbre demuestra mi espíritu mercantil), que no podemos perseguir ese expolio ante la ley.

No ha mucho, un importante diario sudamericano anunciaba la edición de uno de mis libros y añadía que, habiéndolo encontrado muy de su gusto los lectores, se proponía ofrecerles otro de la misma ganadería.

Así y todo, me parece que no debemos perder las esperanzas, no de lucrarnos mucho —esperanza que no merece gastar las fuerzas del alma, cuando el lucro no tiene por objeto dar pan a seres queridos—, sino de que cambie la orientación del gusto en Europa y seamos conocidos, estudiados, interpretados y hasta imitados.

En conciencia, y abstracción hecha de mi personalidad, no veo por qué no hemos de ponernos de moda siquiera una temporada.

La pregunta de *EL GRÁFICO* me hace volver sobre mí misma y reconocer que no soy interesada, pues no he discurrido una hora sobre el empleo que sería más fructuoso para mi pluma. Aseguran que el teatro es lo que más produce, y, sin embargo, he huido del teatro como el diablo de la cruz. Si voy a él, no será ciertamente porque ahí me prometa una finca. Tarde es ya para eso (suponiendo que yo tenga las aptitudes que generosamente me atribuyen las gentes benévolas).

No desprecio, líbreme Dios de tan vano alarde romántico, el dinero; concederé que sea el adjetivo más galán que de la pluma brota; adjetivo, bien; sustantivo, no. Por lo que da de sí la literatura, no concibo que sin algo superior al interés, se arrosten –al menos en mi caso– las contingencias de la profesión. Si no fuese la *Quimera*...

Es cuanto puede responder a EL GRÁFICO y a usted su afectísima y constante lectora, que le saluda,

EMILIA PARDO BAZÁN  
*Torres de Meirás, 15 de Julio de 1904.*

# CUENTOS FANTÁSTICOS DE EMILIA PARDO BAZÁN EN EL CONTEXTO DEL FIN DE SIGLO

Antonio Cruz Casado  
Académico Numerario

---

## RESUMEN

---

### PALABRAS CLAVE

Emilia Pardo Bazán.  
Cuentos fantásticos.  
Fin de Siglo.

Análisis de varios cuentos de doña Emilia Pardo Bazán, publicados a finales del siglo XIX y a principios del XX, que giran en torno a diversos temas de carácter fantástico. El trabajo se inicia con una aproximación a los postulados teóricos del género fantástico, y concluye con el estudio de otros autores que cultivan la tendencia en el contexto del Fin de Siglo.

---

## ABSTRACT

---

### KEYWORDS

Emilia Pardo Bazán.  
Fantastic stories.  
Fin de Siglo.

Analysis of several stories by Doña Emilia Pardo Bazán, published in the late nineteenth and early twentieth centuries, which revolve around various themes of a fantastic nature. The work begins with an approach to the theoretical postulates of the fantasy genre, and concludes with the study of other authors who cultivate the trend in the context of the End of the Century

—No hay universo que así nos importe como el de nuestra alma, ni hay países tan ricos, fértiles y sorprendentes, como los que descubrimos en los libros, donde todo se encuentra<sup>1</sup>.

Emilia Pardo Bazán, «La aventura» (1909)

El cuerpo y el alma se le sosegaban a la par, y gracias a tan saludable reacción, aquello se le figuraba una especie de pesadilla, un cuento fantástico...<sup>2</sup>.

Emilia Pardo Bazán, *Insolación* (1889)

---

Boletín de la Real Academia  
de Córdoba.

---

<sup>1</sup> Emilia Pardo Bazán, «La aventura», *Cuentos completos*, ed. Juan Paredes Núñez, La Coruña, Fundación Pedro Barrie de la Maza, Conde de Fenosa, 1990, vol. III, p. 337.

<sup>2</sup> Emilia Pardo Bazán, *Insolación*, introd. José Hesse, Madrid, Taurus, 1980, p. 109.

## ÉPOCA Y PRESUPUESTOS TEÓRICOS

Hacia 1900 confluyen en el marco de la literatura española hasta tres generaciones de narradores. Por una parte, quedan todavía en el panorama cultural algunas figuras señeras de la gran narrativa decimonónica, como la Pardo Bazán, por otra, es el momento central de lo que se suele denominar Modernismo, en tanto que empiezan también a apuntar ya las figuras más relevantes y precoces de la llamada promoción de «El cuento semanal», cuyos representantes más cualificados dejan de escribir, en su mayoría, a raíz de la guerra civil. No es, por lo tanto, un período homogéneo el que pretendemos examinar a la luz de la narrativa fantástica breve, en la que se advierte la misma carencia de homogeneidad en cuanto se refiere a tratamientos literarios, métodos y temas.

Igual disparidad se presenta al rastrear las posibles corrientes de influjo y la intensidad por parte de los autores en el cultivo de esta tendencia literaria, de tal manera que, junto a figuras que inciden con frecuencia en el terreno de lo fantástico, encontramos escritores que sólo de manera esporádica se asoman al mismo.

Además es preciso puntualizar que el término «fantástico», aplicado a la narración corta, hay que tomarlo en un sentido muy amplio a la hora de referirlo a las distintas muestras del período, lejos en diversas ocasiones de la «hesitation» o vacilación del lector<sup>3</sup> que propugna Todorov como rasgo específico de este tipo de relato; quizás de la mano de Caillois, para quien lo fantástico implica una «ruptura de la coherencia universal»<sup>4</sup>, o de acuer-

<sup>3</sup> «Lo fantástico se basa esencialmente en una vacilación del lector –de un lector que se identifica con el personaje principal– referida a la naturaleza de un acontecimiento extraño. Esta vacilación puede resolverse ya sea admitiendo que el acontecimiento pertenece a la realidad, ya sea decidiendo que éste es producto de la imaginación o el resultado de una ilusión; en otras palabras, se puede decidir que el acontecimiento es o no es»; Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972, p. 186.

<sup>4</sup> «En lo fantástico lo sobrenatural aparece como una ruptura de la coherencia universal. El prodigio se vuelve aquí una agresión prohibida, amenazadora, que quiebra la estabilidad de un mundo en el cual las leyes hasta entonces eran tenidas por rigurosas e inmutables. Es lo imposible, sobreviniendo de improviso en un mundo de donde lo imposible está desterrado por definición»; Roger Caillois, *Imágenes, imágenes*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1970, p. 11. Más explícito, si cabe, se muestra en el fragmento siguiente: «Lo fantástico supone la solidez del mundo real, pero para asolarlo mejor. [...] El intento esencial de lo fantástico es la Aparición, lo que no puede suceder y que a pesar de todo sucede, en un punto y en un instante preciso, en medio de un universo perfectamente conocido y de donde se creía definitivamente desalojado el misterio. Todo parece igual que ayer y hoy, todo parece tranquilo, común, sin nada insólito, y de pronto lo inadmisiblemente se insinúa lentamente o se despliega de improviso. [...] Puede suceder que el hecho fantástico sólo sea sobrenatural en apariencia. Sólo se

do con la definición que pensamos más exacta de Ana María Barrenechea, en la que se pone de relieve la «violación del orden terreno, natural o lógico»<sup>5</sup>, podamos adentrarnos en el frondoso y, en ocasiones, poco explorado bosque de la narrativa española del primer tercio del siglo XX, con la pretensión de dar una visión somera de los algunos relatos a los que puede, en nuestra opinión, no siempre ortodoxa, aplicarse el término «fantástico», entre los que se encuentran, junto a las clásicas historias de fantasmas y del mundo sobrenatural, narraciones de brujería, hipnotismo, espiritismo, algún relato que puede entenderse como un prelude de la ciencia ficción junto con algunas descripciones de crímenes.

### LOS CUENTOS FANTÁSTICOS DE DOÑA EMILIA PARDO BAZÁN

La escritora gallega, cuya vida se desarrolla hasta 1921, se encuentra hacia 1900 en plena producción literaria; no existe, sin embargo, una diferencia fundamental entre las obras escritas a lo largo del siglo anterior y las que continúa publicando en la presente centuria, sobre todo en la prensa, si no

---

trataba de una puesta en escena destinada a espantar al héroe. Un mecanismo sutil, que al final se desarma, informa al lector que las siniestras apariciones se debían a estratagemas muy humanas. Es lo que se ha convenido en llamar lo 'sobrenatural explicado'; Id., *Antología del cuento fantástico*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1970, 2ª ed., pp. 9-10.

<sup>5</sup> «Así la literatura fantástica quedaría definida como la que presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales. Pertenecen a ella las obras que ponen el centro de interés en la violación del orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto en la confrontación de uno y otro orden dentro del texto, en forma explícita o implícita», Ana María Barrenechea, «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica», *Revista Iberoamericana*, XXXVIII, 80, julio-septiembre, 1972, p. 393. En otro estudio define lo anormal como «todo lo que en el nivel natural o sobrenatural, físico o metafísico, psíquico o parapsíquico, resulta fuera de lo aceptado socioculturalmente por uno o más grupos en cuestión», Id., «La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la constitución de un género», *El espacio crítico en el discurso literario*, Buenos Aires, Kapelusz, 1985, p. 48. Eludimos de intento otras referencias igualmente valiosas al concepto de lo *fantástico*, como las de Vax, Balevan, Risco, Roas, etc. Entre múltiples aportaciones más, cfr. Jaume Pont, ed., *Narrativa fantástica en el siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, Lleida, Editorial Milenio, 1997; David Roas, *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco Libros, 2001; David Roas, dir., *Historia de lo fantástico en la cultura española contemporánea (1900-2015)*, Madrid, Iberoamericana Vervuet, 2017; David Roas y Patricia García, eds., *Visiones de lo fantástico (Aproximaciones teóricas)*, Málaga, Eda libros, 2013; David Roas y Ana Casas, eds., *Visiones de lo fantástico en la cultura española (1900-1970)*, Málaga, Eda libros, 2013; David Roas y Teresa López Pellisa, eds., *Visiones de lo fantástico en la cultura española (1970-2012)*, Málaga, Eda libros, 2013; Mercedes Aguirre Castro, Cristina Delgado Linacero, Ana González-Rivas, *Fantasmas, aparecidos y muertos sin descanso*, Madrid, Abada Editores, 2014, etc.

es cierta tendencia hacia el decadentismo en algunas narraciones<sup>6</sup>. No parece que doña Emilia tuviese especial preferencia por el género fantástico, tal como se advierte en la dura crítica que escribe a propósito de las *Narraciones inverosímiles*, de Pedro Antonio de Alarcón, volumen que, según su opinión, toda persona de mediana cultura literaria, en lugar de leerlo, debería hacer rajas<sup>7</sup>, sin más, como si de otro *Palmerín de Oliva* se tratase<sup>8</sup>, puesto que las citadas narraciones de Alarcón son, entre otras cosas, «pobres en interés, mezquinas en su intención moral, superficialmente amenas»<sup>9</sup>.

No hay que creer con ello que exista cierta oposición básica entre el naturalismo propugnado por la novelista gallega y el cultivo de lo fantástico, puesto que uno de los escritores naturalistas más representativos, y con el que la crítica ha apuntado cierta relación por parte de nuestra escritora<sup>10</sup>, Guy de Maupassant, es al mismo tiempo uno de los más importantes cultivadores de la narrativa fantástica, el último de los grandes en opinión de Todorov. Con todo, y a pesar de la prevención expresada, doña Emilia cultiva con cierta asiduidad el relato fantástico<sup>11</sup>, basado normalmente en

<sup>6</sup> Su última novela importante es de 1904 y ofrece algunos rasgos muy significativos de su momento cultural: un héroe decadente, elementos prerrafaelistas, lenguaje modernista, etc. Cfr. Daniel S. Whitaker, «La Quimera» de Pardo Bazán y la literatura finisecular, Madrid, Pliegos, 1988.

<sup>7</sup> «¿Cuánto va a que sin más que la enumeración del título, toda persona de mediana cultura literaria elige, prometiendo recrearse con el primer tomo [*Cuentos amorios*], poner sobre su cabeza el segundo [*Historietas nacionales*] y hacer rajas el último [*Narraciones inverosímiles*]?, cit. por Mariano Baquero Goyanes, *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, CSIC, 1949, p. 242. La cita de la Pardo Bazán procede del *Nuevo Teatro Crítico*, 1891.

<sup>8</sup> En la cita se advierten ciertos ecos cervantinos, procedentes del escrutinio de la librería de don Quijote, *Quijote*, I, 6; allí, refiriéndose al *Palmerín de Oliva*, se dice: «- Esa oliva se haga luego rajas y se quemem», en tanto que, un poco antes, refiriéndose al original italiano del *Orlando furioso*, el cura afirma que «si habla en su idioma, le pondré sobre mi cabeza».

<sup>9</sup> Cit. por Mariano Baquero Goyanes, *El cuento español en el siglo XIX*, op. cit., p. 242.

<sup>10</sup> «Guy de Maupassant inspira sus cuentos tanto como las novelas españolas del Siglo de Oro», Carmen Bravo Villasante, *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Magisterio Español, 1973, p. 111. Sobre el tema, cfr. Cristina Patiño Eirín, *Presencia del relato fantástico de Maupassant en algunos cuentos de Emilia Pardo Bazán*, Madrid, CSIC, 1993. La presencia de traducciones de este escritor francés es abundante en la prensa española de fin de siglo, como comprobamos en el relato de Guy de Maupassant, «El regreso», *El Liberal*, 8 de noviembre de 1897, p. 3. En fecha muy cercana de ese mismo periódico madrileño encontramos un curioso relato de doña Emilia que sitúa la acción en la sierra Córdoba: Emilia Pardo Bazán, «Un parecido», *El Liberal*, 7 de noviembre de 1897, p. 1.

<sup>11</sup> Cfr. Juan Paredes Núñez, *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán*, Granada, Universidad, 1979, pp. 298-307. Otras aportaciones sobre el tema: Yolanda Latorre, «La fascinación en el discurso fantástico español finisecular: una incursión en la narrativa de Emilia Pardo Bazán», Jaume Pont, ed., *Narrativa fantástica en el siglo XIX (España e Hispania)*

el fondo romántico que arrastra toda la literatura del siglo XIX; incluso en su cuento «El talismán» (1894), en el que trata un tema tan netamente fantástico como el de la mandrágora, encontramos la afirmación contraria a la expuesta a propósito de los relatos fantásticos de Alarcón al afirmar, por medio de la narradora:

siempre he profesado el principio de que en lo fantástico y maravilloso hay que creer a pies juntillas, y el que no lo cree —por lo menos desde las once de la noche hasta las cinco de la madrugada— es tuerto del cerebro, o sea medio tonto<sup>12</sup>.

El comienzo del relato implica varios consejos al lector para crear una atmósfera fantástica, tétrica, acorde con el tema que va exponer. Es preciso activar la credulidad del que se acerca a la historia. Así señala:

---

*noamérica*), op., cit., pp. 381-396; Ermitas Penas Valera, «Fantasía en algunos cuentos de Emilia Pardo Bazán», *Sobre literatura fantástica. Homenaje ó profesor Antón Risco*, Vigo, Universidad de Vigo, 2001, pp. 153-184 (consulta on line), etc. Hemos constatado su presencia (también su ausencia) en algunas antologías de narrativa fantástica, casi la única escritora española que se incluye, junto con Rosa Chacel: ambas figuran en *La Eva fantástica*, Antología de Juan Antonio Molina Foix, Madrid, Siruela, 1989, con los cuentos «Hijo del alma», de doña Emilia, e «Icada, Nevda, Diada», de Rosa Chacel. Estas dos autoras figuran también en la recopilación de José Luis Guarner, *Antología de la literatura fantástica española*, Barcelona, Bruguera, 1969, y en la de Alejo Martínez Martín, *Antología española de literatura fantástica*, Madrid, Valdemar, 1992. No se incluye ninguna de las dos en Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares, *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires, Edhasa, 1977, y lo mismo ocurre en el extenso libro de Roger Caillois, *Antología del cuento fantástico*, Buenos Aires, Edhasa, 1970 (en éste sólo figuran los españoles Pedro Antonio de Alarcón, con *La mujer alta*, y Gustavo Adolfo Bécquer, con *El monte de las ánimas*). No hay ningún español en el libro de Jacques Bergier, *Les chefs-d'oeuvre du fantastique*, Paris, Editions Planète, 1967 (los únicos representantes del mundo de habla hispánica son Jorge Luis Borges y Julio Cortázar). Alguna atención se le dedica a la Pardo Bazán en Antonio Risco, *Literatura fantástica de lengua española*, Madrid, Taurus, 1987, no así en el otro libro anterior del mismo autor, *Literatura y fantasía*, Madrid, Taurus, 1982; ambos estudios nos parecen igualmente importantes. Tenemos noticia de una colección de cuentos fantásticos de doña Emilia, que no hemos visto en el momento de redactar el presente texto: Emilia Pardo Bazán, *Cuentos fantásticos*, ed. Ana Abello Verano y Raquel de la Varga Llamazares, León, Eolas, 2020.

<sup>12</sup> Emilia Pardo Bazán, «El talismán», *Obras completas*, ed. Federico Carlos Sáinz de Robles, Madrid, Aguilar, 1956, I, p. 1268 y ss., y en *Cuentos completos*, ed. Juan Paredes Núñez, op. cit., vol. I, pp. 424-428, edición por la que citamos. También se incluye en la *Antología de la literatura fantástica española*, recopil. por José Luis Guarner, Barcelona, Bruguera, 1969. Guarner fecha el cuento en 1909, en tanto que Paredes Núñez, más fiable, lo da como publicado previamente en *El Imparcial* del 8 de enero de 1894 y más tarde incluido en la edición de *Cuentos sacroprofanos* de 1910. Comprobamos que está incluido en *Los Lunes de El Imparcial*, 8 de enero de 1894, p. 2, y también en *Cuentos sacroprofanos*.

La presente historia, aunque verídica, no puede leerse a la claridad del sol. Te lo advierto, lector, no vayas a llamarte a engaño: enciende una luz, pero no eléctrica, ni de gas corriente, ni siquiera de petróleo, sino uno de esos simpáticos velones típicos, de tan graciosa traza, que apenas alumbran, dejando en sombra la mayor parte del aposento. O mejor aún: no enciendas nada; salte al jardín, y cerca del estanque, donde las magnolias derraman efluvios embriagadores y la luna rieles argentinos, oye el cuento de la mandrágora y del barón de Helynagy<sup>13</sup>.

La acción se sitúa en la época actual y la narradora conoce al barón nombrado, que no le causa ninguna impresión especial. Pero le dicen que este hombre tiene un talismán, lo que da título al cuento:

Dijéronme que el barón poseía nada menos que un talismán. Sí, un talismán verdadero: algo que, como la «piel de zapa» de Balzac, le permitía realizar todos sus deseos y salir airoso en todas sus empresas. Refiriéronme golpes de suerte inexplicables, a no ser por la mágica influencia del talismán. El barón era húngaro, y aunque se preciaba de descender de Tacsonio, el glorioso caudillo magiar, lo cierto es que el último vástago de la familia Helynagy puede decirse que vegetaba en la estrechez, confinado allá en su vetusto solar de la montaña. De improviso, una serie de raras casualidades concentró en sus manos respetable caudal: no sólo se murieron oportunamente varios parientes ricos, dejándole por universal heredero, sino que al ejecutar reparaciones en el vetusto castillo de Helynagy, encontróse un tesoro en monedas y joyas (p. 425).

Y el talismán es confiado más a la narradora, al mismo tiempo que el barón la hace objeto de algunas confidencias misteriosas:

sería feliz —le cuenta— si estuviese completamente seguro de que lo que ahí se encierra es, en efecto, un talismán que realiza mis deseos y para los golpes de la adversidad; pero este punto es el que no puedo esclarecer. ¿Qué sabré yo decir? Que siendo muy pobre y no haciendo nadie caso de mí, una tarde pasó por Helynagy un israelita venido de Palestina, y se empeñó en venderme eso, asegurándome que me valdría dichas sin número. Lo compré..., como se compran mil chucherías inútiles..., y lo eché en un cajón. Al poco tiempo empezaron a sucederme cosas que cambiaban mi suerte, pero que pueden explicarse todas..., sin necesidad de milagros —aquí el barón sonrió y su sonrisa fue contagiosa—. Todos los días —prosiguió recobrando su expre-

<sup>13</sup> Emilia Pardo Bazán, «El talismán», *Cuentos completos*, ed. Juan Paredes Núñez, op. cit., vol. I, pp.424-425; las restantes referencias a página en el cuerpo del texto, al igual que en los demás cuentos que se citan.

sión melancólica— estamos viendo que un hombre logra en cualquier terreno lo que se merece... (pp. 426-427).

El talismán causa, sin embargo, cierta repugnancia a la dama que cuenta el relato, al mismo tiempo que lo describe someramente:

desenvolvió un paño de raso negro y vi una cajita de cristal de roca con aristas y cerradura de plata. Alzada la cubierta, sobre un sudario de lienzo guarnecido de encajes, que el barón apartó delicadamente, distinguí una cosa horrible: una figurilla grotesca, negruzca, como de una cuarta de largo, que representaba en pequeño el cuerpo de un hombre (p. 427).

Además el noble húngaro le cuenta su procedencia y algunos rasgos del objeto:

—Esto —replicó el diplomático— es una maravilla de la Naturaleza; esto no se imita ni se finge; esto es la propia raíz de la mandrágora, tal cual se forma en el seno de la tierra. Antigua como el mundo es la superstición que atribuye a la mandrágora antropomorfa las más raras virtudes. Dicen que procede de la sangre de los ajusticiados, y que por eso de noche, a las altas horas, se oye gemir a la mandrágora como si en ella viviese cautiva un alma llena de desesperación (id.).

En realidad, doña Emilia está dulcificando un tanto en su relato el origen de la mandrágora. Otros autores, por ejemplo Collin de Plancy, en su *Diccionario infernal* (1818), del que hay traducción española, en 1842, son más explícitos y morbosos al respecto. Se trata de una obra que bien pudiera conocer la noble gallega como excepcional lectora que era. He aquí la definición que trae el citado diccionario, bajo el término «Mandrágoras»:

Demonios familiares: aparecen bajo la forma de pequeños hombres sin barba, y con los cabellos esparcidos. Llámense también mandrágoras a unos muñequillos pequeños en los cuales habita el diablo y que los brujos consultan en sus embarazos. / Los antiguos atribuían grandes virtudes a la planta llamada mandrágora, tal como la de procurar la fecundidad de las mujeres. Las más excelentes de estas raíces eran las que habían sido rociadas con la orina de un ahorcado [otros autores señalan que nacen del semen del ahorcado], pero no se podían arrancar sin morir, y para evitar esta desgracia, ahondaban la tierra en todo alrededor de la raíz, ataban el extremo de una cuerda en ella, y el otro extremo al cuello de un perro; y enseguida haciéndole a latigazos huir de allí, arrancaba la raíz; el pobre animal moría en esta operación, y el dichoso mortal que tenía entonces esta raíz no

corría ningún peligro, y poseía un tesoro inestimable contra los maleficios<sup>14</sup>.

El mismo autor, conocido demonólogo francés, muy interesado en estos temas (como comprobamos en su *Historia de los vampiros*, 1820) se ocupa de la mandrágora en otros lugares de la obra, más extensamente en su edición francesa<sup>15</sup>.

En realidad, el tema que nos ocupa pertenece más bien al dominio alemán y austriaco. Quizás la mejor aportación sea la novela de Achim von Arnim, *Isabel de Egipto* (1812), y ya en el siglo XX, otra novela, *Alraune* (1911), en este caso del austriaco Hanns Heins Ewers. Las características y circunstancias del relato del romántico alemán parecen determinar, en buena medida, los rasgos localizados en las historias siguientes. He aquí, por ejemplo, la descripción del misterioso ser, tal como lo encuentra Isabel acompañada por un perro:

A la vista de este panorama lo hubiera olvidado todo, incluso a los secos ahorcados que, más arriba, parecían hacerse preguntas y chocar mutuamente, si el perro negro no hubiese empezado a excavar por propia iniciativa debajo del trípode. La muchacha palpó lo que había hallado y se encontró con una figura humana en las manos, una pequeña figura que tenía las dos piernas firmemente arraigadas en la tierra. Era ella, lo era; era la misteriosa mandrágora, el hombrecillo del patíbulo; lo había encontrado sin ningún esfuerzo, y en un abrir y cerrar de ojos le puso la cuerda hecha con sus cabellos y la ató al cuello del perro negro; luego, presa de pánico a causa de los gritos de la raíz, echó a correr, olvidando taparse los oídos. Corrió tan aprisa como pudo, y el perro detrás de ella; éste arrancó la raíz del suelo, y un trueno espantoso los derribó al can y a Isabel, pero como la muchacha corría sin parar y con gran rapidez, estaba ya a cincuenta pasos de distancia<sup>16</sup>.

Si hubiera alguna influencia de estas obras en el cuento de doña Emilia tendría que ser de la primera, dada la fecha de «El talismán» (1894).

Al final del relato, la dama que nos transmite la historia, empieza a sentir miedo del raro objeto:

<sup>14</sup> Collin de Plancy, *Diccionario infernal*, Barcelona, Hermanos Llorente, 1842, vol. II, p. 193.

<sup>15</sup> J. Collin de Plancy, *Dictionnaire infernal*, Paris, Henri Plon, 1863, pp. 440-441. Es ésta la sexta edición de la obra; como sabemos, que doña Emilia dominaba el francés a la perfección y bien podría haber consultado esta edición más extensa.

<sup>16</sup> Ludwig Achim von Arnim, *Isabel de Egipto o El primer amor de Carlos V*, trad. Alfonsina Janés, Barcelona, Bruguera, 1982, pp. 32-33.

Lo cierto es que empecé a sentir miedo o, al menos, una repulsión invencible hacia el maldito talismán. Lo había guardado con mis joyas en la caja fuerte de mi propio dormitorio; y cádate que me acomete un desvelo febril, y doy en la manía de que la mandrágora dichosa, cuando todo esté en silencio, va a exhalar uno de sus quejidos lúgubres, capaces de helarme la sangre en la venas. Y el ruido más insignificante me despierta temblando y, a veces, el viento que mueve los cristales y estremece las cortinas se me antoja que es la mandrágora que se queja con voces del otro mundo... (p. 428).

Así que lo guarda lejos de su alcoba, con tan mala suerte que un criado le roba la mandrágora, junto con varias monedas y joyas. El ambiguo final, el último toque fantástico que diría Todorov, es que el barón húngaro fallece en un choque de trenes. Parece como si, al perder el talismán, hubiese perdido también la protección mágica del mismo.

Hay, además, un lejano precedente hispánico de este tema. Lo trata el clásico Antonio de Torquemada en su *Jardín de flores curiosas* (1575), que Cervantes tuvo en cuenta al componer su última obra. Él habla de la piedra baharas, en los siguientes términos:

los mismos autores dicen de la propiedad de una yerba que en él sólo se halla, la cual se llama *Baharas*, porque una parte del valle adonde nace se nombra por este nombre. Tiene esta yerba la color como una encendida llama, y así, resplandece de noche y se ve de muy lejos; pero cuanto más cerca se llegan, tanto va perdiendo más el resplandor, y cuando van a tomarla, desaparece y deja burladas las manos de los que la andan buscando. Y no se puede hallar si primero no echan encima de ella la orina de las mujeres cuando están con su costumbre, de manera que vaya todo junto y revuelto; y, hecho esto, se deja luego ver a los que la quieren arrancar, los cuales mueren a la hora si no van apercebidos de llevar una raíz de la misma yerba, que antes se haya cogido, atada al brazo, y con esto están seguros y pueden sin temor cogerla. Hay otra manera para arrancarla la cual tienen por más segura; y es que el que va en busca de ella, después que la hubiere hallado la escave a la redonda, y, llevando consigo un perro atado con un cordel, lo ate también a la raíz de la yerba, para que, yéndose su dueño, el perro, por seguirle, puje tanto que arranque la yerba, y en el instante que la saca queda muerto; y hecho esto, el dueño queda seguro de todo daño, y así, puede llevar la yerba y aprovecharse de ella. La cual tiene tan gran fuerza y virtud que basta para

sanar a los que son endemoniados y echar los espíritus de ellos<sup>17</sup>.

Aunque no se refieren a este texto de Torquemada, Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero, en su obra *El libro de los seres imaginarios* (también llamada *Manual de zoología fantástica*), se ocupan extensamente de la mandrágora, en una amplia recapitulación de las características del misterioso ser y de las autoridades que lo citan<sup>18</sup>.

En la literatura española de principios de siglo, Antonio de Hoyos y Vinent publica una novela breve con el título de *Mandrágora* (1909), aunque aquí se trata de una joya que tiene poderes maléficos, que no es

<sup>17</sup> Antonio de Torquemada, *Jardín de flores curiosas*, ed. Giovanni Allegra, Madrid, Castalia, 1982, pp. 196-197.

<sup>18</sup> He aquí el texto: «Como el borametz, la planta llamada mandrágora confina con el reino animal, porque grita cuando la arrancan; ese grito puede enloquecer a quienes lo escuchan (*Romeo y Julieta*, IV, 3). Pitágoras la llamó antropomorfa; el agrónomo latino Lucio Columela, semi-homo, y Alberto Magno pudo escribir que las mandrágoras figuran la humanidad, con la distinción de los sexos. Antes, Plinio había dicho que la mandrágora blanca es el macho y la negra es la hembra. También, que quienes la recogen trazan alrededor tres círculos con la espada y miran al poniente; el olor de las hojas es tan fuerte que suele dejar mudas a las personas. Arrancarla era correr el albur de espantosas calamidades; el último libro de la *Guerra judía* de Flavio Josefo nos aconseja recurrir a un perro adiestrado. Arrancada la planta, el animal muere, pero las hojas sirven para fines narcóticos, mágicos y laxantes.

La supuesta forma humana de las mandrágoras ha sugerido a la superstición que éstas crecen al pie de los patibulos. Browne (*Pseudodoxia epidemica*, 1646) habla de la grasa de los ahorcados; el novelista popular Hanns Heinz Ewers (*Alraune*, 1913), de la simiente. Mandrágora, en alemán, es Alraune; antes se dijo Alruna; la palabra trae su origen de runa, que significó misterio, cosa escondida, y se aplicó después a los caracteres del primer alfabeto germánico.

El *Génesis* (XXX, 14) incluye una curiosa referencia a las virtudes generativas de la mandrágora. En el siglo XII, un comentador judeoalemán del Taimad escribe este párrafo:

Una especie de cuerda sale de una raíz en el suelo y a la cuerda está atado por el ombligo, como una calabaza, o melón, el animal llamado yada'a, pero el yadu'a es en todo igual a los hombres: cara, cuerpo, manos y pies. Desarraiga y destruye todas las cosas, hasta donde alcanza la cuerda. Hay que romper la cuerda con una flecha, y entonces muere el animal.

El médico Discórides identificó la mandrágora con la circea, o hierba de Circe, de la que se lee en la *Odisea*, en el libro X:

La raíz es negra, pero la flor es como la leche. Es difícil empresa para los hombres arrancarla del suelo, pero los dioses son todopoderosos.

Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero, *El libro de los seres imaginarios* (1967), en Jorge Luis Borges y otros, *Obras completas en colaboración*, Madrid, Alianza, 1983, vol. 2, pp. 188-189.

propiamente la mágica planta que conocemos bajo ese nombre. Así nos la presenta:

—Esta es—formuló lentamente doña Angustias, gozándose en la sensación que causaba en sus boquiabiertos oyentes —la famosa mandrágora, la joya de que según cuenta la tradición una duquesa de Ponferrada vendió por ella su alma al diablo, y que después de gozar mucho y de brillar no poco, un día de cacería desapareció sin que jamás llegase a averiguarse su paradero.

—¡Jesús!—clamó horrorizada Casimira, persigándose devotamente, mientras Chuchita, frívola, provocaba el efecto de la joya sobre su blusa de satén.

—Y cuentan más—prosiguió la vieja—. Cuentan que nadie que la poseyó fue feliz.<sup>19</sup>

Después de 1900 la Pardo Bazán publica algunos buenos cuentos fantásticos, entre los que pueden mencionarse «El espectro», «La madrina», «La resucitada» y «Vampiro», entre otros. Tanto «El espectro» como «La resucitada» ofrecen situaciones parecidas a las que se encuentran en algunos cuentos importantes de Poe, como «El gato negro» y «El entierro prematuro», sin embargo, el desarrollo y el ambiente de los dos cuentos españoles son radicalmente distintos de los del norteamericano.

<sup>19</sup> Antonio de Hoyos y Vinent, *Mandrágora*, *Los Contemporáneos*, 38, 17 septiembre 1909, [p. 12]. Quizás pudiera considerarse como un eco lejano, una sutil influencia de doña Emilia en Hoyos y Vinent (para la relación entre ambos, recordemos que la escritora había puesto prólogo a la primera novela de Hoyos, *Cuestión de ambiente*, 1903), aunque también encontramos algún ejemplo de influencia de los precedentes literarios del escritor madrileño en determinados relatos de la Pardo Bazán, como percibimos en «La máscara» (1897), *Cuentos completos*, ed. Juan Paredes Núñez, op. cit., vol. I, pp. 379-383, que ofrece un ambiente similar al de algunos relatos de Hoyos, especialmente afín a los del libro *Los cascabeles de Madama Locura* (c. 1916), aunque más lejanamente desde el punto de vista cronológico remite a los cuentos de máscaras del francés Jean Lorrain (1855-1906). Al respecto, cfr. Antonio Cruz Casado, «Los cuentos fantásticos de Antonio de Hoyos y Vinent (*Aromas de nardo indiano que mata y de ovonia que enloquece*)», en *Córdoba lingüística y literaria*, ed. Manuel Galeote, Iznájar/Córdoba, Excmo. Ayuntamiento /Diputación Provincial, 2003, pp. 203-216; Id., «Misterios del pensamiento, de la vida y de la muerte en Antonio de Hoyos y Vinent», en *Los márgenes de la modernidad. Temas y creadores raros y olvidados en la Edad de Plata*, ed. Dolores Romero López, Sevilla, Punto Rojo Libros, 2014, pp. 243-253, etc. También Jean Lorrain, uno de los maestros franceses de Hoyos, escribe una novela corta sobre el fantástico ser: cfr. Jean Lorrain, *La mandragore*, Paris, Edouard Pelletan, 1899, en la que aparece descrita así: «la mandragore, la racine obscène et velue, dont les fibrilles affectent la forme de membres grêles et tors écarquillés autour d'une tête de gnome, si l'on peut appeler gnome un ventre ballonné au sexe infâme et béant...», p. 22.

En el primero de los cuentos mencionados, el protagonista cuenta a un amigo su obsesión por un gato blanco, causante indirecto de la muerte de su propia madre a la que estuvo a punto de asesinar de un disparo, en tanto que en «La resucitada» se produce efectivamente la vuelta a la vida cotidiana de una mujer enterrada, supuestamente muerta o en estado cataléptico, con un final sumamente dramático, puesto que la dama decide regresar de nuevo al sepulcro cuando ve que sólo provoca miedo y repulsión entre los suyos y que ya no tiene sitio en su ámbito familiar.

La aparición de un gato blanco, espectral para el protagonista del relato «El espectro», es lo que crea una situación de dramatismo ambiental. El narrador deambula con su amigo Lucio Trelles por las calles oscuras y solitarias de un barrio, en una situación propicia a la aparición del misterio: una noche sin luna. Y es entonces cuando surge la fugaz aparición que provoca el pánico y el desmayo de Lucio. Así lo cuenta la escritora:

Íbamos hablando animadamente, cuando de pronto sentí que el cuerpo de mi amigo gravitaba sobre mi hombro, desplomado. Apenas tuve tiempo para sostenerle e impedir que cayese al suelo. Al hacerlo oí que murmuraba frases confusas, entre gemidos. Yo no sabía qué hacer. No veía nada que justificase el terror de Lucio. Sin duda sufría una alucinación.

No recobró el sentido hasta momentos después, y soltó una carcajada forzada y seca, para tranquilizarme. Anduvo unos instantes vacilando, y de súbito, volviéndose hacia mí, susurró con terror indescriptible, un terror frío:

—¿Y el gato? ¿Y el gato?

—¿Qué gato es ése? —pregunté asombrado.

—El gato blanco. ¡El que pasó cuando yo caí...!

Recordé que había visto, en efecto, una forma blanca, deslizarse rozando la pared. Pero ¿qué importancia tenía?...

—¡Ninguna para usted! —murmuró sordamente mi amigo<sup>20</sup>.

Y en la narración entrecortada del protagonista se nos comunica algo de lo que provoca el pánico del mismo ante la visión de un gato blanco.

—Claro, no puede usted entender... para usted un gato blanco no es más que un gato blanco... Para mí... Es que yo... No, aquello no fue crimen, porque el crimen lo hace la intención; pero fue una desventura tan grande, tan tremenda... No he

<sup>20</sup> Emilia Pardo Bazán, «El espectro», *Cuentos completos*, ed. Juan Paredes Núñez, op. cit., vol. III, pp.74.

vuelto a disfrutar de un día de paz, un día en que no me despierte con el pelo rizado... Mi disculpa es que yo tenía entonces veinte años... —añadió con un sollozo—. Desde la niñez, la vista o el contacto de un gato me producían repulsión nerviosa; pero no en grado tal que no pudiese dominarla si me lo propusiese. Lo malo es que en ese período de la juventud no quiere uno dominarse, no quiere sino hacer su capricho... Cree uno que puede dirigir la vida a su arbitrio, solazándose con ella, como con los juguetes. Esto ocurría hallándome yo en el campo, en compañía de mi madre y de mi tía Lucy, la que me ha dejado mi capital, pues mis padres no eran ricos.

—Cálmese usted —dije, viéndole tan agitado y observando la poca ilación de lo que me refería (pp. 74-75).

El odio inmotivado contra el animal recuerda un tanto al mismo sentimiento que siente el narrador de «El gato negro», el conocido cuento de Poe, como comprobamos en este fragmento:

Una noche, como yo entrase en casa muy ebrio, saliendo de una de mis habituales tabernas del barrio, imaginé que el gato evitaba mi vista. Lo agarré, mas él espantado de mi violencia, me hizo en una mano con sus dientes una herida muy leve. Mi alma original pareció que abandonaba mi cuerpo, y una rabia superdiabólica, saturada de gin, penetró en cada fibra de mi ser. Saqué del bolsillo del chaleco un cortapluma, lo abrí, agarré al pobre animal por la garganta y deliberadamente le hice saltar un ojo de su órbita. Me avergüenzo, me abraso, me estremezco al escribir esta abominable atrocidad<sup>21</sup>.

Finalmente la paranoia de Lucio, en el cuento de doña Emilia, hace que dispare contra el repulsivo gato blanco aunque con tan mala suerte que hiere a su propia madre que llevaba un paño blanco en la cabeza:

Fue una noche... Una noche como ésta; sin luna, de una oscuridad tibia, en que todo convidaba a vivir y a amar... Salí de mi

<sup>21</sup> Edgar Poe, «El gato negro», *Historias extraordinarias*, trad. Manuel Cano y Cueto, Sevilla, Eduardo Perié, 1871, p. 26. Otra traducción del mismo fragmento: «Una noche en que volvía a casa completamente embriagado, después de una de mis correrías por la ciudad, me pareció que el gato evitaba mi presencia. Lo alcé en brazos, pero, asustado por mi violencia, me mordió ligeramente en la mano. Al punto se apoderó de mí una furia demoniaca y ya no supe lo que hacía. Fue como si la raíz de mi alma se separara de golpe de mi cuerpo; una maldad más que diabólica, alimentada por la ginebra, estremejó cada fibra de mi ser. Sacando del bolsillo del chaleco un cortaplumas, lo abrí mientras sujetaba al pobre animal por el pescuezo y, deliberadamente, le hice saltar un ojo. Enrojezco, me abraso, tiemblo mientras escribo tan condenable atrocidad», Edgar Allan Poe, *Cuentos*, trad. Julio Cortázar, Madrid, Alianza, 1997 (consulta on line).

cuarto con ánimo de espaciarme en el jardín. Había en él un cenador de madreselva... ¡lo estoy viendo! Era todo tupido, y de costado tenía una especie de ventanita cuadrada, practicada recortando las enredaderas. Distraído miré... En el marco del follaje se encuadraba un objeto blanco. Ni por un momento dudé que fuese el gato aborrecido.

Saqué el *bull-dog*, apunté... Hice fuego... Un grito me heló la sangre... Me arrojé al cenador... Mi madre estaba allí... Envolvía su cabeza una toquilla blanca... (p. 75).

Como hemos indicado, la madre no fallece a causa de la herida recibida en la cabeza, pero poco a poco su salud se va deteriorando, siente un terror horrible ante su propio hijo, que estuvo a punto de matarla, hasta que acaba por morir al poco tiempo.

En Poe lo que sucede es que el protagonista ahorca al gato; pero luego se presenta otro parecido que será el culpable de que se descubra el crimen que el hombre ha llevado a cabo. En el mismo sitio en que ha emparedado el cadáver de la esposa, está también recluido el animal vivo, que delatará su presencia con un aullido ante la policía, cuando el asesino, en un alarde de cinismo, golpe el lugar del enterramiento.

Hay que apuntar como probabilidad que la escritora gallega, excepcional lectora, hubiese leído la traducción de «El gato negro» que llevó a cabo Manuel Cano y Cueto, en su versión de las *Historias extraordinarias*, editada en 1871, si es que no accedió al texto en la versión francesa de Baudelaire (1856). Por otra parte, hemos localizado al menos una referencia explícita a Poe en los textos de doña Emilia, al comienzo del cuento «La exangüe», donde escribe:

Lo que en ella me extrañó fue la palidez cadavérica de su rostro. Para formarse idea de un color semejante, hay que recordar las historias de vampiros que cuentan Edgardo Poe y otros escritores de la época romántica y servirse de frases que pertenecen al lenguaje poético<sup>22</sup>.

Lo que sí nos parece probable es que su familiaridad con los cuentos de Poe no fuera mucha, puesto que en éste no encontramos especiales referencias a las «historias de vampiros» que señala la escritora, aunque alguna crítica he encontrado afinidades vampíricas con algunas de las mujeres muertas a las que el escritor dedica sendas historias (Ligeia, Berenice, Mo-

<sup>22</sup> Emilia Pardo Bazán, «La exangüe», *Cuentos completos*, ed. Juan Paredes Núñez, op. cit., vol. II, p. 268. Más adelante incide algo en el tema vampírico: «Todavía está descolorida; no creo que llegue nunca a preciarse de frescachona; pero ya no sugiere ideas de vampirismo...», p. 269.

rella)<sup>23</sup>, sino que el tema lo pudo encontrar Pardo Bazán en otras corrientes literarias finiseculares de expresión francesa (Theophile Gautier, en «La muerta enamorada», por ejemplo) y, sobre todo, anglosajona (John Polidori y su relato «El vampiro», y especialmente Bram Stoker y su ahora muy famoso *Drácula*).

En «La resucitada»<sup>24</sup> encontramos una situación humana verdaderamente trágica. Aunque el título explícito da la clave al lector desde el comienzo del relato, asistimos en las primeras líneas a una escena que va desarrollándose gradualmente ante nuestros ojos y creando el suspense en el lector. De manera lenta, pausada, la autora va señalando diversos elementos siniestros de la cripta hasta detenerse en la vuelta a la vida de la noble dama Dorotea de Guevara:

Ardían los cuatro blandones soltando gotas de cera. Un murciélago, descolgándose de la bóveda, empezaba a describir torpes curvas en el aire. Una forma negruzca, breve, se deslizó al ras de las losas y trepó con sombría cautela por un pliegue del paño mortuorio. En el mismo instante abrió los ojos Dorotea de Guevara, yacente en el túmulo.

Bien sabía que no estaba muerta; pero un velo de plomo, un candado de bronce la impedían ver y hablar. Oía, eso sí, y percibía —como se percibe entre sueños— lo que con ella hicieron al lavarla y amortajarla. Escuchó los gemidos de su esposo, y sintió lágrimas de sus hijos en sus mejillas blancas y yertas. Y ahora, en la soledad de la iglesia cerrada, recobraba el sentido, y le sobrecogía mayor espanto. No era pesadilla, sino realidad. Allí el féretro, allí los cirios..., y ella misma envuelta en el blanco sudario, al pecho el escapulario de la Merced (pp. 107-108).

Pero la alegría enorme de la resucitada se ve asaltada por numerosos problemas inmediatos: la necesidad de salir del panteón familiar en el que ha sido inhumada, el terrible miedo que acosa a los habitantes del gran

<sup>23</sup> Una aproximación al tema: Ana Martínez Casas, «Las vampiras de Poe», *Punto en línea*, octubre-noviembre, 2021 (consulta on line). Sobre el tema, cfr. *Vampiras. Antología de relatos sobre mujeres vampiro*, Madrid, Valdemar, 1999, volumen que no incluye relatos de Poe, aunque hay una narración protagonizada por el escritor norteamericano: «Cuando había luz de luna», de Manly Wade Wellman.

<sup>24</sup> Emilia Pardo Bazán, «La resucitada», *Cuentos españoles de terror*, ed. Vicente Muñoz Puelles, Madrid, Oxford University Press, 2010, pp. 105-116. Señalamos en el texto las páginas de esta buena edición poco citada. El recopilador escribe a propósito de este relato: «*La resucitada* (1908) parte de una situación idéntica a la de muchos personajes de Edgar Allan Poe, la del enterramiento prematuro. La protagonista abandona la tumba solo para comprobar que su familia se había acostumbrado a su ausencia, y que más que una madre o una esposa es tratada como una aparecida. El cuento, magníficamente escrito, tiene mucho de alegato feminista» (p. 197).

palacio, una vez que Dorotea consigue llegar hasta la misma puerta, todo ello en un ambiente de terror y crispación extrema:

Diez pasos hasta su morada... El palacio se alzaba silencioso, grave, como un enigma. Dorotea cogió el aldabón trémula, cual si fuese una mendiga que pide hospitalidad en una hora de desamparo. «¿Esta casa es mi casa, en efecto?», pensó, al secundar al aldabonazo firme... Al tercero, se oyó ruido dentro de la vivienda muda y solemne, envuelta en su recogimiento como en larga faldamenta de luto. Y resonó la voz de Pedralvar, el escudero, que refunfuñaba:

—¿Quién? ¿Quién llama a estas horas, que comido le vea yo de perros?

—Abre, Pedralvar, por tu vida... ¡Soy tu señora, soy doña Dorotea de Guevara!... ¡Abre presto!...

—Váyase enhoramala el borracho... ¡Si salgo, a fe que lo ensartó!...

—Soy doña Dorotea... Abre... ¿No me conoces en el habla?

Un reniego, enronquecido por el miedo, contestó nuevamente. En vez de abrir, Pedralvar subía la escalera otra vez. La resucitada pegó dos aldabonazos más. La austera casa pareció reanimarse; el terror del escudero corrió al través de ella como un escalofrío por un espinazo. Insistía el aldabón, y en el portal se escucharon taconazos, corridas y cuchicheos. Rechinó, al fin, el claveteado portón entreabriendo sus dos hojas, y un chillido agudo salió de la boca sonrosada de la doncella Lucigüela, que elevaba un candelabro de plata con vela encendida, y lo dejó caer de golpe; se había encarado con su señora, la difunta, arrastrando la mortaja y mirándola de hito en hito... (pp. 110-111).

Claro que lo peor sucede a partir de entonces. De una manera solapada y sin grandes aspavientos, la dama se va dando cuenta de que ya no tiene sitio en la morada familiar.

Desde su vuelta al palacio, disimuladamente, todos la huían. Dijérase que el soplo frío de la huesa, el hálito glacial de la cripta, flotaba alrededor de su cuerpo. Mientras comía, notaba que la mirada de los servidores, la de sus hijos, se desviaba oblicuamente de sus manos pálidas, y que cuando acercaba a sus labios secos la copa del vino, los muchachos se estremecían. ¿Acaso no les parecía natural que comiese y bebiese la gente del otro mundo? Y doña Dorotea venía de ese país misterioso que los niños sospechan aunque no lo conozcan...

Si las pálidas manos maternas intentaban jugar con los bucles rubios de don Félix, el chiquillo se desviaba, descolorido él a su vez, con el gesto del que evita un contacto que le cuaja la sangre. Y a la hora medrosa del anochecer, cuando parecen oscilar las largas figuras de las tapicerías, si Dorotea se cruzaba con doña Clara en el comedor del patio, la criatura, despavorida, huía al modo con que se huye de una maldita aparición... (pp. 112-113).

En consecuencia, la drástica resolución que toma doña Dorotea está llena de resolución dramática ineludible: debe regresar al lugar del que nadie regresa, a su propia tumba. He aquí el duro final, que deja angustiado a más de un lector:

Se procuró el manojito de llaves de la capilla y mandó fabricar otras iguales a un mozo herrero que partía con el tercio a Flandes al día siguiente.

Ya en poder de Dorotea las llaves de su sepulcro, salió una tarde sin ser vista, cubierta con un manto; se entró en la iglesia por la portezuela, se escondió en la capilla de Cristo, y al retirarse el sacristán cerrando el templo, Dorotea bajó lentamente a la cripta, alumbrándose con un cirio prendido en la lámpara; abrió la mohosa puerta, cerró por dentro, y se tendió, apagando antes el cirio con el pie... (p. 116).

La originalidad de este relato, publicado en 1908, nos parece innegable, sin embargo podemos apuntar un posible precedente del mismo: el cuento, o mejor novela corta, *Lázaro* (1906) de Nicolai Andreiev, en el que también el personaje evangélico, hermano de Marta y María, sufre el desdén de los demás y la marginación consecutiva. He aquí unas palabras que el mismo emperador Augusto dirige a Lázaro y que ofrecen rasgos coincidentes con respecto al cuento de doña Emilia:

—Tú estás de más aquí. Tú, despojo lamentable, medio roído por la muerte, infundes a los hombres tristeza y aversión a la vida; tú, como la oruga de los campos, devoras la pingüe mies de la alegría y dejas la baba de la desesperación y el encono. Tu verdad es semejante al puñal tinto en sangre de nocturno asesino, y como un asesino voy a entregarte al verdugo<sup>25</sup>.

El desenlace supone igualmente la desaparición del resucitado:

Y sucedió que salió un día al desierto y ya no volvió más. Así, por lo visto, acabó la segunda vida de Lázaro, el que había pasa-

<sup>25</sup> Leónidas Andreiev, «Lázaro», *Obras completas*, trad. Rafael Cansinos Asséns, Madrid, Aguilar, 1969, I, p.729.

do tres días bajo el misterioso poder de la muerte y resucitado milagrosamente después<sup>26</sup>.

También hemos visto en algún estudio que una posible fuente de doña Emilia, pudiera ser el relato «Vera» (1876), uno de los conocidos «cuentos crueles de» Villiers de l'Isle Adam<sup>27</sup>. Y, claro, tanto en un caso como en otro, no hay que olvidar que la escritora gallega era muy experta en la literatura finisecular francesa e igualmente en la narrativa rusa.

Por lo que respecta «Vampiro» (1901), de índole realista (e incluido luego en la colección *El fondo del alma. Cuentos del terruño*, 1907), hay que señalar que es una de las escasas aproximaciones al tema vampírico en la literatura española de la época, aunque resuelto de una forma vaga e inconcreta, creando en el espíritu del lector la duda de la que hablaba Todorov como definitiva de lo fantástico, al dejar sin dilucidar claramente si el viejo marido rejuvenecido y la joven esposa, que va agotándose paulatinamente hasta la muerte, ofrecen un caso de vampirismo efectivo; de cualquier manera, no se trata de un vampiro tradicional, como los que presentan Sheridan Le Fanu o Bram Stoker, sino de una sugerencia sólo plasmada de forma rotunda en el título. La elusión narrativa o la falta de compromiso con el lector (al que no se guía en estas sugerencias argumentales) es una constante a lo largo del texto.

Al comienzo, en un ambiente gallego muy marcado, propio de la autora, asistimos a la extraña relación entre el viejo imposibilitado y la niña que empieza a vivir:

No se hablaba en el país de otra cosa. ¡Y qué milagro! ¿Sucede todos los días que un setentón vaya al altar con una niña de quince?

Así, al pie de la letra: quince y dos meses acababa de cumplir Inesiña, la sobrina del cura de Gondelle, cuando su propio tío, en la iglesia del santuario de Nuestra Señora del Plomo —distante tres leguas de Vilamorta— bendijo su unión con el señor don Fortunato Gayoso, de setenta y siete y medio, según rezaba su partida de bautismo. La única exigencia de Inesiña había sido casarse en el santuario; era devota de aquella Virgen y usaba siempre el escapulario del Plomo, de franela blanca y seda azul. Y como el novio no podía, ¡qué había de poder, *malpocadiño!*, subir por su pie la escarpada cuesta que conduce al Plomo desde la carretera entre Cebre y Vilamorta, ni tampoco sostenerse a

<sup>26</sup> Ibid., p. 730.

<sup>27</sup> Isabel Clúa Ginés, «Los secretos de las damas muertas: dos reelaboraciones de lo fantástico en la obra de Emilia Pardo Bazán», *Cuadernos de Investigación Filológica*, núm. 26, 2000, pp. 125-135.

caballo, se discurrió que dos fornidos mocetones de Gondelle, hechos a cargar el enorme cestón de uvas en las vendimias, llevasen a don Fortunato a la silla de la reina hasta el templo. ¡Buen paso de risa!<sup>28</sup>

De manera progresiva a lo largo del relato, vamos comprobando que la relación del anciano con la joven presenta marcados rasgos vampíricos; lo que al marido le interesa es la salud exultante de la esposa y la posibilidad de remozarse él mismo a su contacto:

Lo que se callaba el viejo, lo que se mantenía secreto entre él y el especialista curandero inglés a quien ya como en último recurso había consultado, era el convencimiento de que, puesta en contacto su ancianidad con la fresca primavera de Inesiña, se verificaría un misterioso trueque. Si las energías vitales de la muchacha, la flor de su robustez, su intacta provisión de fuerzas debían reanimar a don Fortunato, la decrepitud y el agotamiento de éste se comunicarían a aquélla, transmitidos por la mezcla y cambio de los alientos, recogiendo el anciano un aura viva, ardiente y pura y absorbiendo la doncella un vaho sepulcral. Sabía Gayoso que Inesiña era la víctima, la oveja traída al matadero; y con el feroz egoísmo de los últimos años de la existencia, en que todo se sacrifica al afán de prolongarla, aunque sólo sea horas, no sentía ni rastro de compasión. Agarrábase a Inés, absorbiendo su respiración sana, su hálito perfumado, delicioso, preso en la urna de cristal de los blancos dientes; aquél era el postrer licor generoso, caro, que compraba y que bebía para sostenerse; y si creyese que haciendo una incisión en el cuello de la niña y chupando la sangre en la misma vena se remozaba, sentíase capaz de realizarlo. ¿No había pagado? Pues Inés era suya (p. 353).

Y al final del relato vemos que se ha producido el milagro que el viejo deseaba, y aún más, está lo suficientemente joven como para seguir buscando nueva esposa, lo que pudiera ser una nueva víctima para el vampiro:

Grande fue el asombro de Vilamorta —mayor que el causado por la boda aún— cuando notaron que don Fortunato, a quien tenían pronosticada a los ocho días la sepultura, daba indicios de mejorar, hasta de rejuvenecerse. Ya salía a pie un ratito, apoyado primero en el brazo de su mujer, después en un bastón, a cada paso más derecho, con menos temblequeteo de piernas. A los dos o tres meses de casado se permitió ir al casino, y al medio

<sup>28</sup> Emilia Pardo Bazán, «Vampiro», *Cuentos completos*, ed. Juan Paredes Núñez, op. cit., vol. II, pp. 351-352.

año, ¡oh maravilla!, jugó su partida de billar, quitándose la levita, hecho un hombre. Diríase que le soplaban la piel, que le inyectaban jugos: sus mejillas perdían las hondas arrugas, su cabeza se erguía, sus ojos no eran ya los muertos ojos que se sumen hacia el cráneo. Y el médico de Vilamorta, el célebre *Tropiezo*, repetía con una especie de cómico terror:

—Mala rabia me coma si no tenemos aquí un centenario<sup>29</sup> de esos de quienes hablan los periódicos.

El mismo *Tropiezo* hubo de asistir en su larga y lenta enfermedad a Inesiña, la cual murió —¡lástima de muchacha!— antes de cumplir los veinte. Consunción, fiebre hética, algo que expresaba del modo más significativo la ruina de un organismo que había regalado a otro su capital. Buen entierro y buen mausoleo no le faltaron a la sobrina del cura; pero don Fortunato busca novia. De esta vez, o se marcha del pueblo, o la cencerrada termina en quemarle la casa y sacarle arrastrando para matarle de una paliza tremenda. ¡Estas cosas no se toleran dos veces! Y don Fortunato sonríe, mascando con los dientes postizos el rabo de un puro (p. 353-354).

En cuanto a «La madrina», encontramos una adaptación del tema folklórico más conocido como «El ahijado de la muerte» (cuya versión más conocida es la que recogieron los hermanos Grimm<sup>30</sup>), trasladado a un ambiente de carácter inquisitorial y tenebroso. La muerte, tal como había dicho Quevedo en su momento, tiene la misma cara que el protagonista, es una especie de doble de don Beltrán, el cual, cuando ya no puede soportar la dura existencia, invoca a la madrina para que le saque de la prisión y de la vida.

He aquí un fragmento de la conversación entre la muerte y su ahijado, tras describir el aspecto físico de la dama:

Esparciose por el encierro cárdena claridad, y don Beltrán vio delante a una mujer extraña, medio moza y medio vieja, por un lado engalanada; por otro, desnuda. Su cara se parecía a la de don Beltrán, como que era él mismo, «su muerte propia». Y don Beltrán recordó el dicho de cierto ilustre caballero del hábito de Santiago: «La muerte no la conocéis, y sois vosotros mismos

<sup>29</sup> Recordemos que Balzac, entre sus obras de juventud, tiene una novela titulada *El centenario* (firmada con el seudónimo de Horace de Saint Aubin), en la que un hombre de extrema longevidad necesita mantenerse de la vida de personas jóvenes, como si fuera un vampiro. Algunas ediciones de esta novela llevan el título de *¡Vivir siempre!*

<sup>30</sup> Jakob y William Grimm, *Cuentos de niños y del hogar*, trad. María Antonio Seijo, Madrid, Anaya, 1985, vol. I, pp. 245-247.

vuestra muerte: tiene la cara de cada uno de vosotros, y todos sois muertes de vosotros mismos»<sup>31</sup>.

—¿Qué se te ofrece, ahijado? —preguntó solícita ella.

—¡Salir de esta cárcel! —suplicó don Beltrán.

—No alcanza mi poder a eso. Te he servido bien; me he desviado de ti veinte veces, te he quitado de delante estorbos y te he mullido el camino con tierra de cementerio. Pero mi acción tiene límites, y el amor y el odio son más fuertes que yo. Habrá cárcel por muchos años: los deudos de tu rival han resuelto que te pudras en ella<sup>32</sup>.

Algunos cultivadores de lo fantástico en el contexto del Fin de Siglo: Rubén Darío, Valle-Inclán, Luis Valera.

El tratamiento literario del mundo de los maleficios y las hechicerías también había tentado a doña Emilia; así su novela corta *Belcebú* (1913) trata de un caso de embrujamiento y de prácticas brujeriles.

En ese mismo año de 1913, publica Valle-Inclán su drama *El embrujado*, que acrecienta la copiosa corriente de supersticiones gallegas incorporada, desde sus primeras manifestaciones, a la obra del genial gallego y plasmada en libros de cuentos como *Jardín umbrío*. Gran parte del mundo literario de Valle se encuentra impregnado de elementos fantásticos, aunque son especialmente frecuente en las narraciones cortas de la primera etapa, de índole modernista. Muy sugestivos son «El miedo», «Beatriz» y «Mi hermana Antonia», todos incluidos en el libro señalado. En «El miedo» hay que resaltar la magnífica creación de la atmósfera, cada vez más agobiante por la intervención de un elemento que se supone sobrenatural, aunque, por desgracia para lo fantástico, se resuelve mediante una explicación realista y lógica, no muy distinta, en cuanto al método se refiere, a la solución racionalista de algunas novelas góticas inglesas, como las de Horace Walpole o Ann Radcliffe.

«Beatriz» se plantea como un caso de posesión demoníaca de la joven que da nombre al relato, mezclada con una relación sacrílega con un sacerdote, todo ello en un ambiente de conjuros galaicos y saludadoras. Desde la perspectiva de la joven, casi una niña, no hay duda del poder diabólico al que se encuentra sometida:

<sup>31</sup> El texto procede de Francisco de Quevedo, «La visita de los chistes», *Obras*, Bruselas, Francisco Foppens, 1670, p. 529.

<sup>32</sup> Emilia Pardo Bazán, «La madrina», *Cuentos completos*, ed. Juan Paredes Núñez, op. cit., vol. III, p. 165.

Beatriz retrocedió con los ojos horrorizados, fijos en el reuelto lecho:

— ¡Ahí está Satanás! ¡Ahí duerme Satanás! Viene todas las noches. Ahora vino y se llevó mi escapulario. Me ha mordido en el pecho. ¡Yo grité, grité! Pero nadie me oía. Me muerde siempre en los pechos y me los quema.

Y Beatriz mostrábale a su madre el seno de blancura lívida, donde se veía la huella negra que dejan los labios de Lucifer cuando besan<sup>33</sup>.

No muy distinta es «Mi hermana Antonia», una joven que parece también hechizada, aunque aquí la narración presenta la ventaja de estar planteada desde la óptica de un niño asustado, para el que la mayor parte de las cosas resultan incomprensibles, fascinantes y rodeadas de un halo de misterio y de miedo, como ese gato negro, fantasmal y diabólico, que araña constantemente y que asedia a la madre en los últimos días de su vida; sólo el inocente puede liberarla del maleficio:

Entré en la alcoba. Mi madre estaba incorporada, con el pelo reuelto, las manos tendidas y los dedos abiertos como garfios. Una mano era negra y otra blanca. Antonia la miraba, pálida y suplicante. Yo pasé rodeando, y vi de frente los ojos de mi hermana, negros, profundos y sin lágrimas. Me subí a la cama sin ruido, y puse la cruz sobre las almohadas. Allá en la puerta, toda encogida sobre el umbral, estaba Basilisa la Galinda. Sólo la vi un momento, mientras trepé a la cama, porque apenas puse la cruz en las almohadas, mi madre empezó a retorcerse, y un gato negro escapó de entre las ropas hacia la puerta<sup>34</sup>.

No son estos cuentos de carácter popular, tal como parece deducirse de la referencia del propio Valle a Micaela la Galana, como narradora de los mismos:

Recuerdo que pasaba las horas hilando en el hueco de una ventana, y que sabía muchas historias de santos, de almas en pena, de duendes y de ladrones. Ahora yo cuento las que ella me contaba, mientras sus dedos arrugados daban vueltas al huso. Aquellas historias de un misterio candoroso y trágico, me asustaron de noche durante los años de mi infancia y por eso no las he olvidado<sup>35</sup>.

<sup>33</sup> Ramón del Valle-Inclán, *Jardín umbrío*, ed. Luis T. González del Valle, Barcelona, Círculo de lectores, 1992, pp. 93-94.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 37.

En realidad son relatos de exquisita elaboración literaria, cuyo tratamiento pleno de elementos morbosos y macabros parece procedente, en diversas ocasiones, de autores y obras del decadentismo europeo; al respecto se suelen señalar los nombres de D'Annunzio y de Barbey d'Aurevilly, entre otros. Algo parecido se puede afirmar de Rubén Darío, el cual también en su infancia y adolescencia se manifestaba, según confesión propia, fascinado por estos temas:

La casa era para mí temerosa por las noches. Anidaban lechuzas en los aleros. Me contaban cuentos de ánimas en pena y aparecidos, los dos únicos sirvientes: la Serapia y el indio Goyo. Vivía aún la madre de mi tía abuela, una anciana, toda blanca por los años, y atacada de un temblor continuo. Ella también me infundía miedos, me hablaba de un fraile sin cabeza, de una mano peluda, que perseguía como una araña... Se me mostraba, no lejos de mi casa, la ventana por donde, a la Juana Catina, mujer muy pecadora y loca de su cuerpo, se la habían llevado los demonios. Una noche, la mujer gritó desusadamente; los vecinos se asomaron atemorizados, y alcanzaron a ver a la Juana Catina, por el aire, llevada por los diablos, que hacían un gran ruido, y dejaban un hedor a azufre. [...] Y así se me nutría el espíritu, con otras cuantas tradiciones y consejas y sucedidos semejantes. De allí mi horror a las tinieblas nocturnas, y el tormento de ciertas pesadillas inenarrables<sup>36</sup>.

Con todo, en sus relatos, no se advierten estos elementos de índole popular, sino que predominan los rasgos literarios, sumamente elaborados, de origen europeo. De esta manera, uno de sus relatos fantásticos más conocidos, «Cuento de Pascuas», presenta antecedentes románticos pasados por el tamiz de la sensibilidad simbolista y decadente, tal como hemos puesto de manifiesto en otra ocasión<sup>37</sup>. Por otra parte, Darío es uno de los pocos escritores de la época del que se ha editado en la actualidad una antología de cuentos fantásticos, en la que se pone de relieve una faceta con frecuencia omitida del modernismo hispánico<sup>38</sup>, pero que cuenta con grandes maestros del cuento fantástico como Leopoldo Lugones u Horacio Quiroga.

<sup>36</sup> Rubén Darío, *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*, Barcelona, Maucci, s.a. [1922], pp. 10-11.

<sup>37</sup> Cfr. Antonio Cruz Casado, «La dama del collar de terciopelo. Un tema fantástico en Rubén Darío», *Álbum Letras Artes*, n° 19, 1989, pp. 66-73; más reciente y abarcador: «Rubén Darío fantástico: la atracción por el mundo del misterio (Un ejemplo y sus deudas)», *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, núm. 165, enero-diciembre, 2016, pp. 351-367.

<sup>38</sup> Cfr., sin embargo, Lily Litvak, «Lo fantástico en la literatura fin de siglo», *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 103-110.

Otro relato interesante de Darío, también posterior a 1900 como el mencionado anteriormente, es «La larva». Se trata de una narración enmarcada en una tertulia, recurso tan frecuente en el modernismo, en la que el protagonista cuenta su historia. Este personaje ofrece algunos rasgos autobiográficos del escritor, puesto que, entre sus recuerdos, se cuentan varios de los que el propio autor refiere a su propia experiencia; así, por ejemplo, indica:

El diablo se llevó a una mujer por una ventana, en cierta casa que tengo presente. Mi abuela me aseguró la existencia nocturna y pavorosa de un fraile sin cabeza y de una mano peluda y enorme que se aparecía sola, como una infernal araña<sup>39</sup>,

etc., por no mencionar más que algunos de los casos recogidos en la vida del autor y citados más arriba.

El clímax de «La larva» presenta el encuentro del adolescente con una mujer que resulta ser horrible y con la que intentaba tener un encuentro amoroso:

aquella figura se volvió hacia mí, descubrió su cara, y ¡oh espanto de los espantos! aquella cara estaba viscosa y deshecha; un ojo colgaba sobre la mejilla huesosa y saniosa; llegó a mí como un relente de putrefacción. De la boca horrible salió como una risa ronca<sup>40</sup>.

La técnica en la presentación del episodio no difiere gran cosa de la escena, tantas veces repetida en las películas de terror, en la que un personaje se acerca por detrás a otro que, al girarse, resulta estar espantosamente mutilado o ser una calavera; pensemos, por ejemplo, en la aparición del cadáver de la madre de Norman Bates en *Psicosis*, de Alfred Hitchcock. Claro que también en la literatura española romántica se encuentran efectos parecidos, como ocurre en *El estudiante de Salamanca*, de Espronceda, cuando don Félix de Montemar alza el velo a la misteriosa dama a la que ha seguido en la noche: ¡Y era / [...] una sórdida, horrible calavera, / la blanca dama del gallardo andar!...<sup>41</sup>

Pero no todo son fantasmas y encuentros terroríficos en los escritores que cultivan la fantasía a principios de siglo. Existe también una preocupación de índole filosófica y religiosa, centrada en la India, que da origen a algunas obras de carácter teosófico y ocultista con gran incidencia en el

<sup>39</sup> Rubén Darío, «La larva», *Cuentos fantásticos*, ed. José Olivio Jiménez, Madrid, Alianza, 1976, p. 68.

<sup>40</sup> *Ibid.*, 70.

<sup>41</sup> José de Espronceda, *El estudiante de Salamanca...*, ed. Robert Marrast, Madrid, Castalia, 1978, p. 149.

mundo de lo sobrenatural, como ocurre el cuento «La esfera prodigiosa» de Luis Valera.

Ya el padre de este escritor, el más conocido don Juan Valera, había manifestado su atracción por lo esotérico y por las doctrinas que divulgaban en la época Annie Besant o Madame Blavatsky, entre otros representantes de la teosofía; fruto de ello son varios ensayos de carácter divulgativo, algunas cartas en las que discute cuestiones puntuales y la novela *Morsamor*, en cuya composición aparecen claros elementos fantásticos tal como hemos estudiado en otro lugar<sup>42</sup>. «La esfera prodigiosa» es un largo relato, incluido en el volumen *Visto y soñado* (1903), en el que se muestra la experiencia directa de China y de las ideas religiosas de aquellas regiones que tiene el escritor, diplomático y autor de un curioso libro de viajes, *Sombras chinescas* (*Recuerdos de un viaje al Celeste Imperio*).

La narración ofrece una estructura parecida, en ocasiones, a las cajas chinas, y en ella encontramos el relato que hace al primer narrador el holandés Lucas Van Stralen, acerca de una esfera cristalina encerrada en la cabeza de un Buda y localizada casualmente, en cuya narración se encuentra intercalada la de un extranjero experto en arte chino que, a su vez, conoce el origen de todo ello centrado en la historia de Hieung-Tsang, el cual marchó a la India para instruirse en la doctrinas esotéricas del Budismo. La esfera es un regalo del maestro Agatasatru a Hieung-Tsang, está dotada de inagotable energía psíquica y resulta ser una especie de talismán que concede todos los deseos, entre ellos la invisibilidad. Finalmente, y tras diversos experimentos, el extranjero, en un acto que tiene algo de suicidio, se disuelve en el mundo de las Ideas Puras haciéndose completamente invisible.

La desaparición del personaje recuerda algo, tal como señala Baquero Goyanes<sup>43</sup>, a la historia del hombre invisible de H. G. Wells:

<sup>42</sup> Antonio Cruz Casado, «Fray Miguel de Zuheros, un personaje de don Juan Valera», *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 121, julio-diciembre 1991, pp. 129-136; otras aportaciones nuestras en torno a este tema: «*Morsamor* en el contexto de la novela fantástica europea de finales de siglo», en *Actas del Primer Congreso Internacional sobre don Juan Valera*, Cabra, Ilmo. Ayuntamiento, 1997, pp. 297-311; «Los cuentos fantásticos de don Juan Valera», en *[Actas de las] Jornadas en Cabra de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, 19, 20 y 21 de febrero de 1999, coord. Joaquín Criado Costa y Julián García García, Cabra, Ayuntamiento, 2000, pp. 187-191; «La última novela de Don Juan Valera (*Morsamor* en el contexto de la novela fantástica europea de finales del siglo XIX)», en *Cordobeses de ayer y hoy*, coord., José Cosano Moyano, Córdoba, Real Academia de Córdoba, 2016, pp. 199-221. Colección «Rafael Castejón», I.

<sup>43</sup> Mariano Baquero Goyanes, *El cuento español en el siglo XIX*, op. cit., p. 259.

¡Luego, con horrible angustia, clavados en él mis ojos, fascinado y enmudecido ya por el portento, —cuenta el holandés Van Stralen— sentí y vi cómo el hombre aquél iba poco a poco esfumándose, deshaciéndose, desconcretándose, desmaterializándose, que no sé cómo decirlo, entre mis convulsos brazos, hasta desaparecer del todo y quedar yo con los brazos cruzados sobre el pecho!<sup>44</sup>

★ ★ ★

<sup>44</sup> Luis Valera, «La esfera prodigiosa», *Visto y soñado*, Madrid, Viuda e hijos de Tello, 1903, p. 118. (Hemos seleccionado personalmente este texto para incluirlo en el volumen *Antología de cuentos cosmopolitas (1900-1936)*, ed., Alberto Sánchez Álvarez-Insúa, Madrid, CSIC, 2010). Para los cuentos de hadas de tono fantástico y otros relatos de Luis Valera y otros autores y autoras de la Edad de Plata, remitimos al interesado a nuestros trabajos: «Narrativa fantástica y de terror en el primer tercio del siglo XX», en Ángela Ena Bordonada, ed., *La otra Edad de Plata. Temas, géneros y creadores (1898-1936)*, Madrid, Editorial Complutense, 2013, pp. 65-81; «Eduardo Zamacois y *El otro* (1910). La literatura fantástica y de terror en la Edad de Plata», *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, núm. 161, enero-diciembre, 2012 (2013), pp. 265-282; «Los relatos fantásticos de Carmen de Burgos», *Romper el espejo: la mujer y la transgresión de código en la literatura española, escritura, lectura, textos (1001-2000): III Reunión Científica Internacional (Córdoba, diciembre 1999)*, Córdoba, Universidad, 2001, págs. 255-264, etc. Sobre la aportación literaria de Luis Valera, cfr. Mariano Martín Rodríguez, «Luis Valera y la fantasía fabulosa» introd. a *Del antaño quimérico*, Valencia, Gaspar y Rimbau, 2021 (consulta on line); Juan Molina Porras, «Los cuentos maravillosos de los Valera: coincidencias y desencuentros» en *Actas del II Congreso Internacional sobre Valera*, Cabra, Ayuntamiento, 2006, pp. 345-354, y especialmente los diversos estudios de Antonio Joaquín González Gonzalo, «Entre teosofía y orientalismo. La religión china según Luis Valera (1870-1927)», *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, 2007, pp. 181-209; Id., «Sombras modernistas y luz de Oriente. Luis Valera (1870-1927)», *El Espejo*, 5, 2010, pp. 39-50, etc., entre otros.